تجليات التعبير الفني
في الرسم الاوروبي الحديث

الدكتـورة
الاء علي عبود الحاتمي



الرضوان
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

تجليات التعبير الفني

في الرسم الاوروبي الحديث

تجليات التعبير الفني في الرسم الاوروبي الحديث

الدكتوره

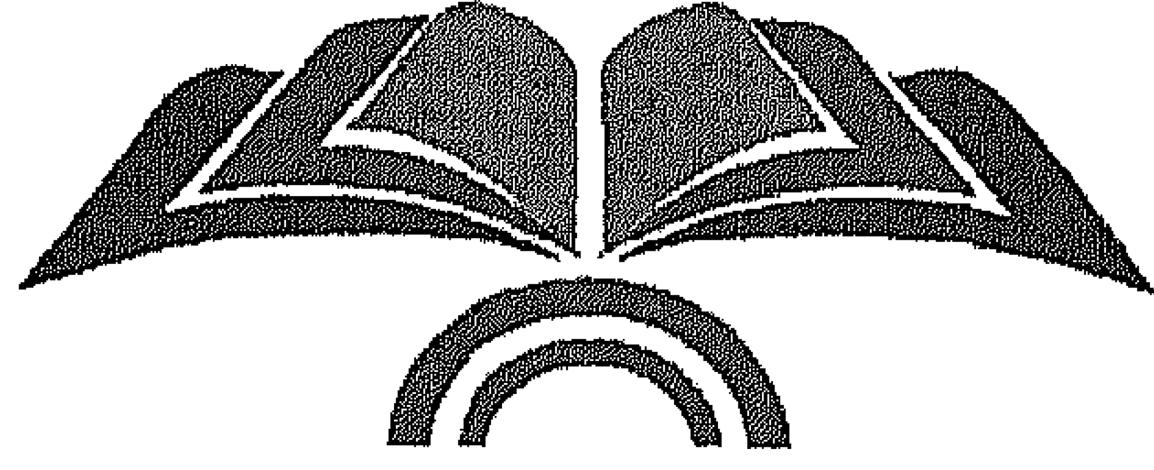
الاء علي عبود الحاتمي

الطبعة الأولى

2014م - 1435هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان



الرضوان

للنشر والتوزيع

تجليات التعبير الفني في الرسم الاوروبي الحديث

د.الاء علي الحاتمي

الواصفات:

الفن//الرومانسية//التجربة التعبيرية//

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/4/1255)

ISBN 978-9957-76-272-8 ردمك

المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+
ص. ب.: 926414 عمان 11190 الأردن
E_mail:gm@redwanpublisher.com
:gm.redwan@yahoo.com
www.redwanpublisher.com

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَٰبِ مَرْيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا
شَرْقِيًّا ﴿١٦﴾ فَٱتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهَا
رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾

(سورة مريم، الآية 16-17)

صدق الله العظيم

الفهرس

مقدمة

لقد ورث القرن العشرين صراعات الحداثة والتقاليد، وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخّض عنها القرن التاسع عشر في الفنون، وقد كان للمتغيّرات والتحوّلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمُتلاحق أفقيّاً وعموديّاً في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين، إذ أن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخّض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع، من تكعيبية ودادائية وتعبيرية... وغيرها، هذه المحاولات والتجارب الفنية حاولت التحرر الفني وتخطّي المفاهيم القديمة والثابتة، بخلق فكر الحداثة القائم على تخطّي وتفكيك كل القيم القديمة دون تجاوزها، فبينما كان فنان القرن التاسع عشر في فرنسا وأوربا، بشكل عام، أسير ازدواجية بين تقاليده وبين المعاصرة والحداثة، أسهم التكيّف الحاصل في القرن العشرين بمُجمل عمليات التفكيك القيمي وإعادة البناء المُتغيّر العابر في التيارات الفنية كون الحداثة حركة عالمية ولدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول وأزمان مختلفة وأن بعض الأقطار والمدن عدت نفسها تطوراً لذلك التراث، وإنها مرتبطة ارتباط وثيقاً بالزمن إذ " يتطور مفهوم الحداثة بتطور الزمن، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة ".

أما كلمة (حديث) فيما يتعلق بالفن فلا ينطبق على مدلول هذه الصفة كما تعرفها القواميس وإنما قد ترجع إلى أعمال أقدم العصور أو قد تعني أعمال بعض الفنانين المعاصرين وظلت دوامة (الحداثة) تتغذى من منابع كثيرة من اكتشافات عظيمة في العلوم الفيزيائية غيرت تصوراتنا عن الكون وكأننا فيه، ومن تصنيع الإنتاج الذي يحوّل المعرفة العلمية إلى (التكنولوجيا) لخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمر بيئات أخرى قديمة ويسرع وتيرة الحياة كلها، ويولد أشكالاً جديدة من الطاقة المتسقة والصراع الطبقي من توارث ديمغرافية سكانية هائلة تقتلع ملايين البشر من مواطن آبائهم وأجدادهم وتلقي بهم إلى

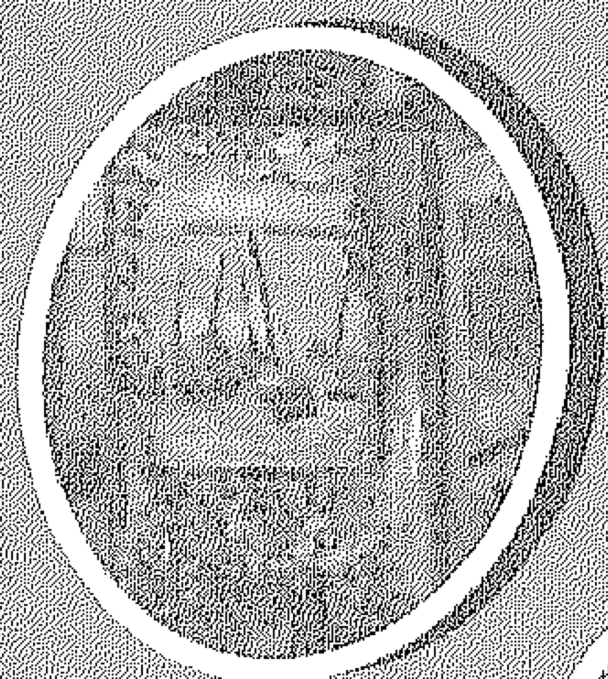
أرجاء البناء في حياة جديدة من نمو حضاري بالغ السرعة وبصورة مفاجئة وأجرا من سوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتذبذب ومتوسعة بصورة مستمرة ودائمة كما أن البدايات الحقيقية للرسم الحديث ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ شهد الرسم في أوربا تطورات كبيرة في مجالي (الأسلوب والتقنية) بظهور ما يعرف بـ(الانطباعية المحدثة) مع تأسيس صالون المستقلين سنة (1874 م) الذي ضم كل من (رودون) و (انغران) و (سواره) و(سيناك) تلك المدرسة التي ولدت من رحم (الانطباعية) مع المدارس والاتجاهات الفنية الأخرى كالوحوشية والتكعيبية والتعبيرية، وإن المرحلة المسماة (ما قبل الانطباعية) التي تشمل (الكلاسيكية الحديثة) و(الرومانسية) و(الواقعية) وهي من طروحات الأحضان التي ولد منها الرسم الحديث وترعرعت فيها مدارسه واتجاهاته التي تشكلت من جهود رسامين ثلاثة هم (سيزان) و(غوغان) و(فان كوخ)، إذ مهد الأول للمدرسة (التكعيبية) والثاني بشر بالمدرسة (الوحوشية) بينما أوحى الثالث بـ(التعبيرية) وصفوة القول : أن الفن الحديث هو حصيلة الافكار الحديثة في كل نوع، وتكون حداثوية الفن الحديث معبرة عن حداثة متطورة في التقنية والعلم، وهذا الفن الحديث له مساره وجذوره التاريخية الممتدة منذ النهضة الأوربية وخروجها على يد الفنانين العظام مثل (سيزان) و(ماتيس) و(بيكاسو) و(كاندنسكي) و(سلفادور دالي) و(بول كلي) الذين كانت بصماتهم على كل مدرسة من مدارس الرسم الحديث.

توجه الفن الحديث نحو تمثيل فن في بنية ذات اشتغالات وكان لطاقة الشعور و التحول الموضوعي دور في تكوين صورة لعمل فني تنسجم وطبيعة الافريز الداخلي للفنان ؛ لتمكنهُ من كشف المضمون الباطني للحقيقة التي تبغي اختزال ما في الواقع الى اشكال تخفي الكثير من الدلالات ؛ وهي تستعرض الجدل القائم بين المنطقي والعاطفي المتخيل بمدياته الحدسيه وحين الدخول الى تاريخ الفن الحديث والتعاطي مع افكار الحداثة فلا نكاد وضع محددات

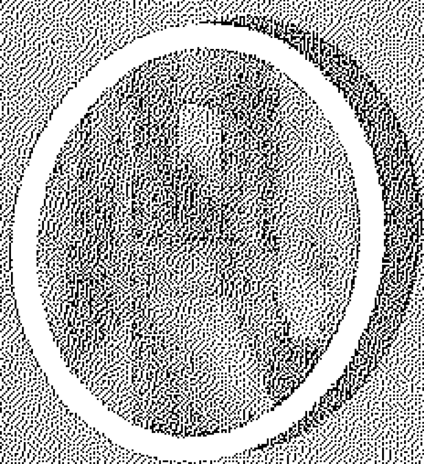
منهجية لهذا الفكر من حيث انه تعبير شامل عن عصر دون تحديد نمط او آلية عن ذلك التعبير الفني، والحداثة كما يذكر (اودنيس) : "رؤية جديدة، هي جوهرياً رؤية تساؤل واحتجاج تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد " لذا ومن خلال قراءة للخطاب البصري للرسم الحديث، نجده يتسم بالتغير فكل اتجاه في الرسم الحديث يختلف في توجهاته الفنية والاسلوبية، وبالاصل في منظومته التخيلية على الرغم من تعاطيها مع فكر حداثي واحد، والرسم الحديث بحكم رفضه للتقليدي والموروث وحربه للقيم البالية، فأنه يعد العتبة الاولى للخطاب التشكيلي ما بعد الحداثي، الا ان هذا الخطاب قد تخطى حدود المعقول فأطاح بكل القيم ومنها الجمالية والفنية وتعاطت المنظومة التخيلية فيه منظومات لم تكن سائدة في عهود سابقة مما احدث تحولاً شاملاً في الأساليب الفنية وتقنياتها.

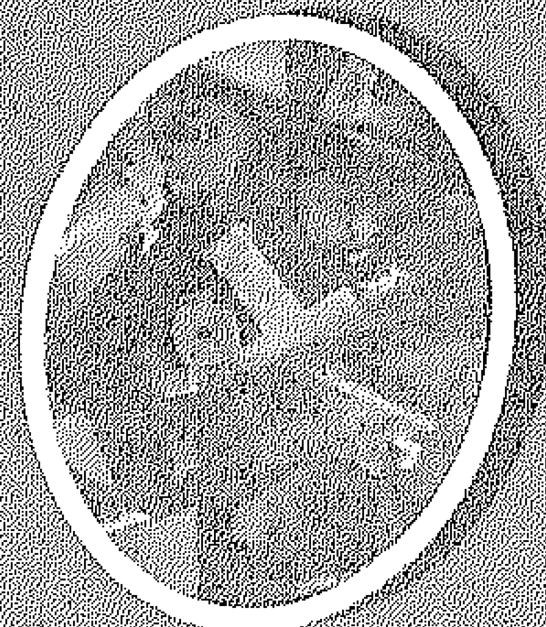
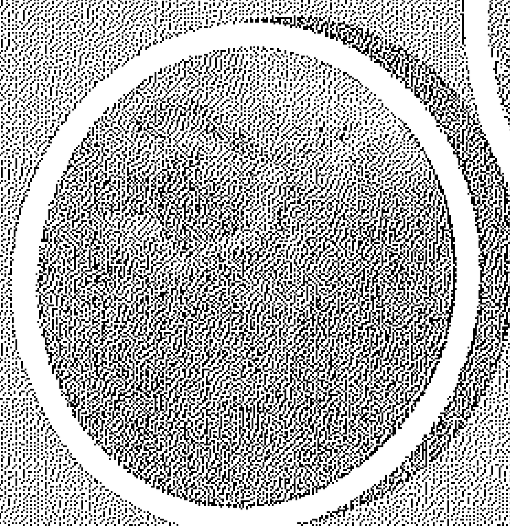
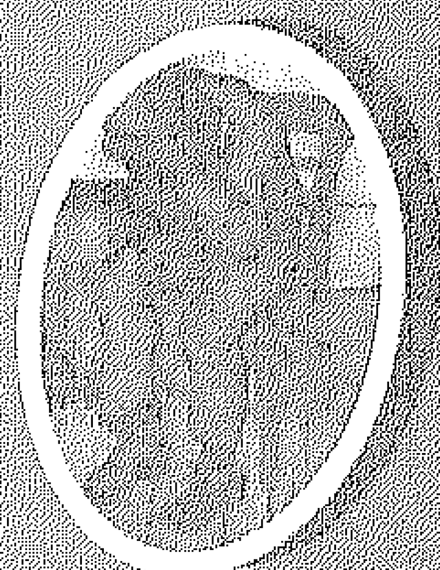
وحينما ظهرت فكرة الحداثة كنزعة إنسانية تطورية تحمل - ومن خلال نسق حركتها في التاريخ - طابعاً يتنازعه الاختلاف والتعقيد، أفصحت عن أفق ممتد سواء كان ذلك نتيجة قطيعة مع الماضي، أم لم يكن، ولهذا تبدو مقولة إن لكل عصر حداثته من قبيل الفرضيات المقبولة، ذلك أن الحياة تشهد متغيرات وتحولات تواكب صيرورتها المتجددة، حتى وان اتخذت نسقاً مناقضاً، فإنها تحمل بواعث تفجرها في الداخل، وهذا ماحدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على حدٍ سواء.

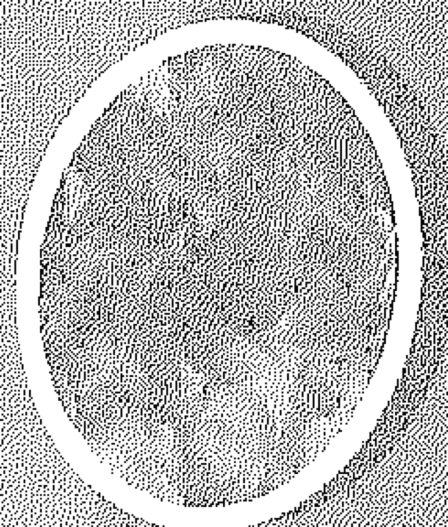
تجليات التعبير الفني في الرسم الاوربي الحديث









1

تجليات التعبير الفني في الرسم الاوربي الحديث

مفهوم الحداثــة

مـن البـديهي أن لا نغفـل عـن مخرجـات مرحلـة الحداثـة الأوربيـة علـى مسـتوى المعالجات التقنية والفنية والجمالية لتقصـي التعبير الفني في خطابها الرسمـوي وإيجـاد رؤى تعبيرية تنفتح على آفاق ودلالات حداثوية تؤكد منح الذات حرية التعبير، كما ان الحداثة اقترنت بكم من المتغيرات والإزاحات الكبيرة التي شملت مختلف الميادين علاوة على حقول العلم والتكنولوجيا فتمنح مشروعية كبيرة للذات في فرض نفوذها من خلال حرية الإنسـان وقدرتـه علـى التشـكيل الفني وفق اساليب تعبيرية متعددة الـروئ الإبداعيـة لخـرق ثوابـت الـنظم الخارجيـة علـى مستوى العـادات والأسـاليب، إذ تنوعت تيارات الفن وتصاعدت الأفعال الرؤيوية للرسامين المحدثين مـن خـلال نتاجـاتهم اللامحدودة في عالم الحدس والمخيلة، كما يمكن القول بأنه قد تنوعت حركات الفـن الأوربـي الحـديث وهـذا مـا جعـل مسـار الرؤيـة الجماليـة والفنيـة متنوعـاً بأنظمـة وأساليب جديدة خاضعة للصيرورة ومـن الجـدير بالـذكر بـأن الفـن الحـديث هـو نـزوع نحو النظام الذاتي الروحي من خلال تبني طروحات تنظيرية، أما الفنـان الحداثوي فله قـدرة إبداعية خلاقـة علـى خلق قيم استيطيقية وإعادة تنظيم مـدركات بنـى العـالم الخـارجي ونظامهـا العلائقـي مـن خـلال نتاجاتـه الـتي تـوحي بأسـتخدام وسـائل ورؤى تعبيرية مختلفة، آذ ان فن الرسم الحديث يقود إلى جملة إزاحات وتحولات بفعل ما آلت إليه افـرازات الحـرب ولـذلك ولـدت حركـات فنيـة مختلفـة تعـد ثـورة حقيقيـة في مجـال الفن ألرسموي استهدفت كل منها التشكيل في جانب من جوانب اللوحـة، فالوحشـيون نكلوابـاللون المـألوف، أمـا التكعيبيـة فقـد نكلـت بالشـكل الـواقعي، في حـين أن التجريدية أطاحت بالموضوع، والداداثية، استهدفت التشكيل بـالفن عمومـاً، ويمكـن الاضافة إلى إن السطح التصويري ما هو إلا منظومة علاقاتية تقوم على أسـاس إبـداعي

بقدرات كيفية تتسم بالأصالة لتعبر عن معطى جمالي يقف وراءه كم من العوامل الذاتية والموضوعية، ولابدمن تناول فن الرسم الأوربي الحديث بهدف جس التعبير الفني وآلية اشتغالاته لان كل المتغيرات التي بدأت مع الحداثة أحدثت رؤية جديدة لدى الفنانين للبحث عن بدائل وأنظمة جديدة تواكب التطور العلمي والتكنولوجي كي يسمو بها فوق مستوى التمثيل الصوري.

ومن خلال كل ما تقدم يتضح إن مفهوم الحداثة لا ينحصر أو يتعلق بجزئية أو مفصل ما من مفاصل الحياة ، بل هي موقف يتشكل ضمن حاله فكرية حضارية شاملة لكل مظاهر الحياة ، وهي تتصف بالعموم والشمول النوعي والكمي، " إنها ثوره على الوضع الاجتماعي كله بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية من اجل تغييره... وكل خطاب تقليدي مسالم ، ثابت ، غير رافض للواقع، لا يدعو لنبذ كل المسلمات الاجتماعية المتخلفة، وتنمية المعرفة الإنسانية، وانعتاق الفكر، ولا يربطه رابط بجذوة الانقلاب الثقافي والفكري... ولا يرتبط بفلسفة ثورية... بمعنى عدم تجديد في المضامين، أي إن الحداثة ليست طراز بل إستراتيجية واحده من عده استراتيجيات تتناسل.

ويمكن تعريف الحداثة على أنها وعي بمتغيرات الحياة ومستجداتها وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحداثوية المتسارع بالانسلاخ عن قيود الماضي والتطلع نحو تقديم ما هو جديد ليجعل الحياة دائمة التجدد لا يشوبها أية رتابة، إذ أن كل ما هو جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة إيقاع متسارع متبدل بعيد عن الرتابة مما أدى إلى انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ما هو جديد وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلم والتقنية وهكذا يمكن عد الحداثة إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي أو ما يكون صورة العالم في الإنسان من خلال تحديد علاقة الإنسان بالكون وتمجيد الذات ولقد عدت الحداثة امتداداً لظروف طغت في أوربا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر ومهد لإزاحات كبيرة تستثير المهم لبناء البديل وبهذا تعد الحداثة بلورة بجملة من الإزاحات القيمية التي ترى الحاضر بوصفه

أزمة مستمرة وترى التاريخ بوصفه خبرات وليس حقيقة موضوعية وهي لا تمثل طرازاً بقدر عدها محاولات لإعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه ويمكن عد الربع الأول من القرن العشرين هو ذروة نشاط الحداثة لكونها استخدمت طرق تعبير وأفكار ورؤى جديدة من خلال الدعوة إلى التحرر ومن خلال الانطلاق من قيود الماضي والتطلع إلى آفاق أكثر تطوراً.

أن الحداثة تعني وعي الذات في الزمن وفي مضمونها، وقد اشتقت الحداثة من الحديث (Modern) من خلال العلاقة التي تربط بينها وبين الماضي بكون ذلك الوعي حاملاً للتقدم والتحول والقفز إلى رحب الحياة والاستمتاع بالحرية، اذيذهب (فرانكلين) إلى تحديد أربعة عوالم مهمة يتميز بها القرن التاسع عشر وهذه حسب رأيه هي: عالم الرومانتيكية (1780- 1830) وعالم التنوير الجديد ، والعالم التطوري ، وعالم النكسة، فمثلاً أول هذه العوالم أعيد فحص كل الأسئلة السابقة على ضوء العقل والخيال ، وهذا ما يتضح من خلال أحاديثهم عن اللاشعور بحريه وإفاضة فضلاً عن استعماله في وصف العملية الخلاقة، كما إنهم كانوا متعطشين إلى اللامتناهي والى تفخيم الملكات المعرفية، وأطلقوا العنان للجانب التخيلي والانفعالي واللاعقلاني في الطبيعة البشرية، ولهذا السبب شعر الرومانتكيون بأن عماد الفن الحرية أكثر من النظام ، وهذا ما حاولوا تطبيقه بالفعل في انجازاتهم الفنية والتي أخضعت إلى اقل قدر ممكن من القوانين والقواعد الثابتة واتجهوا بدلاً من ذلك إلى تفعيل الجانب التلقائي والعفوي فيها ،أما في (عالم التنوير) والذي سار من ناحية الترتيب الزمني محاذياً للعالم الرومانتكي حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريباً فقد بلغت(العلومية)(*) في هذا العالم قمتها وأدت النظرة إلى الطبيعة والتي جاء

(*) هو بلوغ شعبية العلم ذروتها في المجتمع الغربي ، والعلومية هنا ليس مجرد نمو العلم ذاته ، وإنما المحاولة – على نقيض الميل الرومانتيكي – للإجابة على كل الأسئلة بالرجوع إلى العلم وتحويل كل شيء ممكن إلى علم ، بما في ذلك بعض مجالات ، الإنسانيات ، وتطبيق مبادئ العلم على الناحية العملية وهنا تتحدث (بياتريس وب) عن (عبادة العلم) بقولها: " إن هنالك

بها التنوير الجديد إلى استبعاد الميتافيزيقا والدين، وناصر بوجه عام مولد (دين) جديد (ألهه الإنسان)، ومع عالم الدارونية أو التطورية، أصبح كل شيء وفق منظورها في حاله حركه وتطور وصراع بما في ذلك عالم الإنسان، وهذا ما يؤكده (ارنولد) بقوله: لقد كانت السمة البارزة للحياة في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر هي السرعة ، وهذه الأخيرة كان لها تأثير مباشر في أحداث الاضطراب كما كان لها دور واضح في إجهاض وقت الفراغ الذي كان يسمح للناس بالتأمل في قيمة ما يرونه وما يفعلونه، ولقد كانت– السرعة – بلا شك سبباً مباشراً في ترسيخ فكرة التغير الأبدي للأشياء في أذهان الناس وحرب الطبيعة والجانب الخلاق فيها، وهذا يعني إن الدارونية تؤكد على إن العالم هو في حاله حركه وتطور وصراع، وانه لا ثبات فيه، كما يقول (ماركس) إلا لقوانين الحركة ، وهنا نتلمس ميولاً بأتجاه ربط الحقيقة بالتجاوز للميتافيزيقيا، لتترسخ هذه الميول في عالم النكسة الذي تم التعبير فيه، عن شكوك قويه في كل ما هو مقدس، بل وصل الامر مع (نيتشه1844 - 1900 م) إلى إعلان موت ذلك المقدس والمطالبة بالقضاء على ظلاله الكامنة في المشروعات الفكرية المادية والمتمثلة في المنظومات العقلانية والأخلاقية لتلك المشروعات المادية وكذلك في الدعوة الإنسانية التي تبشر بها تلك المشروعات، وهذا ما يتضح من خلال مخاطبته للعالم الغربي بقوله: "اما أن تلغوا مقدساتكم واما أن تلغوا أنفسكم".

ومن هنا أصبحت الحداثه تغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان دينها التجريد، حركات مثل الانطباعية، وما بعد

= نزعتين بارزتين: وقد يقول البعض إن هناك وثنين للعقل اتحدا في اتجاه الفكر والشعور: الأول هو تيار الإيمان بالمنهج العلمي، واعتماداً عليه وحده ، تحل مشكلات الدنيا، والثاني الوعي بالواقع الجديد، فلقد حدث تحول في المشاعر من التضحية في سبيل الله إلى التضحية من اجل الإنسان"، هذه الهوجة (العلومية) بدأت بتهديد القيم الإنسانية ، وذلك من خلال رؤية البعض بأن العلم يهدد بالإتيان بحضارة تكنولوجية تحط من قدرة البشر وتحولهم إلى بشر آلآت.

الانطباعية، التعبيرية، والتكعيبية، والمستقبلية، الدادائية، والسريالية، مع انه لم يكن هناك ما يوحد هذه الحركات بل أن بعضها جاءت ثورة كاسحة على البعض الآخر، ولابد من الإشارة إلى أن الحداثة قد ظهرت في مجال الأدب أولاً ثم انعكست على جميع الفنون وعملت على استحداث طرق تعبير جديدة وأساليب وموضوعات محدثة قد لا يهتم بها في السابق لطرحها بشكل جديد.

ويرى البعض بأن الحداثة تؤكد على مشروعها القائم بتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وبذلك تفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً وهذا المشروع لايتم دون إن يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم بالتجربة الآنية واللحظة العابرة، كما يمكن القول بأن مصطلح الحداثة ارتبط بالزمن بشكل وثيق، وبعبارة أخرى فمفهوم الحداثة يتطور بتطور الزمن وما كان حديثاً في الماضي لا يكون حديثاً آلان... فمثلا " الموضى " خضعت هذه العبارة للتغيير في المعنى فهي سابقاً تعني الانتظام في حركة التغيير وإمكانية إقامته حدس ما قبلي للحلقات المتغيرة غير إنها باتت تحدد اليوم ما لا يمكن تخمينه، والسحر اللامتوقع الذي يخترعه فنانون عفويون، إذ تعتمد رؤى التعبير الفني الحداثوية على التخطيط العقلاني للأنظمة الاجتماعية والإعلاء من شأن التقدم.

لقد وصلت الحداثة الفنية قمتها لدى كل من التكعيبيين، والدادائيين، والتجريديين، والسرياليين، وتمثل التعبير الفنيبتدمير الأشكال المألوفة الراسخة التي تحول دون إن تأخذ العملية الإبداعية مداها الأرحب، ومن ثم فأن الهجوم على ماهو موجود وما يمتلك شرعية مطلقة يصبح امراً ممكناً، فالحداثة لاتعترف بقدسية أي شيء ومن ثم فأن كل الأشياء تخضع للبحث والمحاكمة، ويمكن القول بأن تجليات التعبير الفني الحداثوية تدعو إلى الانسحاب والهروب إلى العالم الداخلي وتقديس إنا الفنان الفردية (*).

(*) الفردية / الفردانية: أ- نزعة تجعل من الفرد مقياساً لعديد من القيم الكونية.

ويمكن أن نستذكر مقولة (بودلير) (**) الشهيرة حول الحداثة حينما كتب مقالته (رسام الحياة الحديثة): " اعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر ابدياً راسخاً بثبات ".

ويمكن أن نضيف إلى ذلك بأن (بودلير) قد سخر من جميع الأنظمة والقوانين التي تحكم المجتمع وشكك في كل منظومة فكرية فظهرت الحداثة مع انطلاقة النقد البودليري واندفع مشروع الحداثة الوليد إلى الحماسة الذاتية والحرية بوصفها من سمات الحداثة، وان رسام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة يركز رؤيته وتعبيره الفني وطاقاته على (أنماطها، معاييرها الأخلاقية، عواطفها)، إضافة إلى اللحظة العابرة وكل ما ينطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية وتبقى الحداثة في شكلها العام فعلاً كونياً شمولياً يتغنى بكل ما هو عقلاني وتؤمن بالتقدم العلمي والتكنولوجي.

يرى (بيرمان) إن الحداثة " هي شكل من التجربة الحسيه – تجربة المكان والزمان والآخر واحتمالات العيش ومخاطره – يشترك فيه الرجال والنساء في أرجاء عالم اليوم كافةً "، وفي مكان آخر يضيف قائلاً: " فأن نكون حديثين يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعد بصفوف ألمخاطره، والقوه، والمتعة، والثروة، وتحولات الذات والعالم حولنا – وان تهددنا في الآن نفسه مخاطرفي وسعها أن تدمر كل ما نملك، وكل ما نعرف، وكل ما نحن عليه "، وهذا ما ذهب إليه (ماركس) أيضاً بقوله: فأن تكون حديثاً هو أن تكون جزءاً من عالم حيث " كل ما هو صلب قد تبخر في الهواء ".

ب- ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب على ضوء مكونات الفرد.والفرادة مفهوم لساني يسهم في ادماج الاسلوب الفردي في النظرية ويرى (فاليزش) الفرادة بأنها عبارة عن مجموعة عادات لسانية لفرد ما في لحظة ما.

(**) شارل، بودلير (1821- 1867) شاعر وناقد فرنسي اغرق نفسه في الثقافة من دواوينه الشعرية (ازهار الشعر 1857) ويعد من أوائل الذين ربطوا مفهوم الحداثة بالجمال الأبدي.

وتعرف الحداثة عند (هابرماس)(*) " بأعتبارها مسالة وعي عصر ما يحدد نفسه بعلاقاته بماضي العصور القديمة، ويفهم ذاته كنتيجة انتقال من القديم إلى الحديث "،وإذا كانت هذهِ التعاريف يغلب عليها التصور الجزئي للحداثة نجد البعض الآخر من المؤلفين والكتاب حاولوا أن يكون تعريفهم أكثر وضوحاً ومحاولين الاقتراب من الشمولية التي تصف الحداثة بها نفسها، فذهب الكاتب (محمد سبيلا) في تعريفه للحداثة إلى القول:" هي مجموع من التحولات التقنية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، والتي حدثت في (أوربا) وانتشرت عبر بقاع العالم واتسمت بسيطرة التقنية والعلم وإرادة الإنسان ".

لذا فأن الحداثة ليست طراز بل إستراتيجية واحدة من عدّة استراتيجيات تتناسب مع ظهروها في الحقبة الحديثة لكي تمد ذات الفنان وتعبر عن موقفه من الحاضر وعلاقته بالماضي أو المستقبل كما يمكن القول: إن الحداثة تتصف بالآتي:

- إن الحداثة ليست مجموعة من الشكليات والعناوين ذات المضمون الضحل، إنما هي مرحلة تبلغها المجتمعات من خلال عملية التراكم التاريخي، والجهود التي يبذلها أبناء المجتمع في سبيل الخروج من القصور الذي يفترضه الإنسان في وصف نفسه، وعجزه عن استخدام عقله وإمكاناته في سبيل البناء.
- إن أكثر ما تتطلبه الحداثة للنمو والبروز في أي حركة اجتماعية، الحرية بمعنى الاستخدام، ولهذا نجد في التجربة الأوربية، أن هناك

(*) هابرماس يورغن: مفكر وفيلسوف ألماني يشكل امتداداً للنظرية النقدية أو يمثل الجيل الثاني في تطورها وصيرورتها ويجادل في أبعادها التاريخية والإيديولوجية، كما إنه استدعته في الانخراط الوجودي والنظري في التفكير التأملي حول الحداثة للسؤال والمراجعة والنقد.

علاقة طردية، تربط مستوى الحداثة مع انبثاق مبادئ حقوق الإنسان، والفلسفة العقلانية وفكرة التقدم الاجتماعي.

- العقلانية: وهي أن ندرك هذهِ الرؤية السوسيولوجية أيضاً في علم الاجتماع النقدي، الذي طرح العلاقة الجدلية المباشرة بين تطور الفكر العقلاني والتطور التكنولوجي.

لذلك تمثل (الحداثة) لحظة تاريخية حاسمة في مسيرة العقل الغربي، فالسياقات المرجعية التي مهدت للمشروع الحداثوي تبين وترسم أرضية (اللوغوس) (*) الغربي كونها مستمدة بصورة أساسية من فلاسفة عصر التنوير وإسهامات مفكري القرن السابع عشر، حيث شهد المجتمع الغربي حركة تحديث في سائر المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فمشروع الحداثة هو اتجاه نحو تحطيم المقدّس، بمعنى ذلك الماضي التليد والموروث الثقافي والذي يقدم انجازاته بمظهر القداسة والإهابة، لذلك ظهر التأسيس الخطابي للحداثة من خلال إعلان ضرورة عقلنة النظر والعمل (الفكر والممارسة) من منطلق رفض كل أشكال اللامعقول، فتظهر الحداثة بمثابة صبغة مميزة للحضارة الغربية تعارض صبغة التقاليد.

والحداثة تتميز عن التحديث فهذا التغيرقد يكون عبارة عن مجموعة من التغيرات التي تشهدها المجتمعات ولكنها ليس من الضروري أن تعد مجتمعات حداثية ويمكن القول بأن التحديث هو سياق التحول التكنولوجي والتقني والاقتصادي كما جرى تاريخياً لأول مرة في أوربا مما يجعل الكيان الحضاري متميزاً فما دامت الحداثة وعي فأنها تشكل نمطاً فكرياً تجد فيها أوربا الحديثة هويتها فالحداثة بنية فكرية

(*) اللوغوس Logos: كلمة تشير على حقيقة الأشياء، والمبدأ والقانون الذي تعمل بمقتضاه، والبعض يقول بأنها مبدأ أو قانون أو وحدة الأضداد، والعالم كله أضداد: ولوغوس باليونانية تعني القول أو العقل، وفي الفلسفة مصطلح معناه الأصلي هو القانون الكلي، وأساس العلم، وتحدث (هيراقليطس) عن اللوغوس بمعنى أن كل ما هو أبدي ومطلق وجوهري.

تولدت عن عملية التحديث وتجاربهفالحداثة هي وبشكل اساس تلك الحقبة من الزمن حيث الحركة المتزايدة للسلعة والافكار، وتسارع الحراك الاجتماعي (**) ووضع قيمة الجديد في المركز ووضع الشروط من اجل مماهات القيمة وايضاً الوجود ذاته مع الجدة، ولقد اختلف الفلاسفة والمفكرون في تحديد بدايات الحداثة والعصر الذي ظهرت فيه.

ويرى البعض ان الحداثة بدأت منذ عصر اليونان خلال سعيهم للتخلص من سيادة الاسطورة فالفكر الحداثي اليوناني غير مجرى الثقافة ورفض الشمولية ووضع الذات في مواجهة الذات وفيما بعد عدت الثورة الصناعية(*) هي بداية الحداثة في اوربا في القرن الثامن عشر وقد استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة، دون الفنون الأخرى ان يجسم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية فلا يتيقن في النهاية الا الشكل واللون والمادة فقد ذهب الشكل الحسي (الموضوعي)، واخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور.

فكانت بداية التحول عن المفهوم الكلاسيكي للفن والجمال مع الانطباعية في تمويهها للاشكال (الحسية ذات الثلاثة ابعاد) وتحررها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية، ولقد كشفت تيارات الرسم الحديث - بتحولاتها الدائمة والجذرية في بنية الشكل - عن تجليات الحداثة في عدد من الرؤى والتطبيقات التي اظهرتها هذه التيارات في طريقة المعالجة، اذ اخذت العملية الفنية تستهدف تفعيل الدور الجمالي للعمل الفني من خلال الاشتغال على استحداثات مستمرة للبناءات الشكلية المفعمة بالرؤى الجمالية التي تبتعد عن محاكاة الواقع وايقونيته، وتعمل على خلق لغة

(**) الحراك الاجتماعي social mobility: قابلية المجتمع للتحرك والتغير بأستمرار فيتغير افقياً ورأسياً في افراده وطبقاته وصلة بعضهم ببعض.

(*) تتحدد بداية الثورة الصناعية في نهاية القرن السابع عشر، وكان لاختراع المحرك البخاري من قبل (تيموكن) سنة 1712 الأثر الفاعل في بناء أسس اقتصادية جديدة.

تصويرية جديدة بإتباع جملة من المعالجات البنائية في الشكل الفني، الذي بات منذ الانطباعية وصعوداً الى باقي التيارات، يفارق التجسد الواقعي، بدءً من عمليات فحص ظواهر الاشياء وتحليلها، ثم بعد ذلك تجاوز هذه الظواهر والانتقال الى ماوراء المظاهر المتعددة والبحث عن بنية الشكل الجوهري، حيث يؤكد على ذلك (ريد) بقوله: "ان هذا الاعتقاد انما يقوم على ان ما وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة هو الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير"

ان الحداثة نشأت ببنيتها التحتية اذا ما استعرنا هذا المفهوم من ماركس - في ظل الرأسمالية المتطورة (**) ونظام الانتاج الكتلوي داخل ماسمي بالمجتمع الاستهلاكي، ولكن هذه الحداثة المنزاحة من بنية النظام الرأسمالي طرحت خطاباً مضاداً لخطاب البنية الأم، فأسست بذلك أول الشروخ الحقيقية في جسمها المتراص، وكان لفعلها الأثر الأكبر والأهم حتى من كل الايديولوجيات الماركسية الثيولوجية التي دخلت معها في صراعات مادية مباشرة.

من هذا المنطلق نجد ان الفنان في عصر الحداثة في محاولة منه للتعبير عن احتجاجه على اعلام الرأسمالية، سلك سبيلاً فردياً ذاتياً في الاحتجاج والرفض من دون ان يكون قادراً بسبب دوره الاجتماعي على تحويل الاحتجاج الى موقف ايجابي فاعل يستهدف تغيير جوهر الاستغلال الرأسمالي الذي يحاول مسخ حريته وشخصيته وارادته.

لذلك كان الخطاب الحداثي يرفض المصالحة مع العام والتفاعل معه بل كان دعوة للانسحاب والهروب الى العالم الداخلي، كما فهمتها ودعت لها مثلاً الرومانسية واتخاذ مواقف اللامبالاة واللايقين وتقديس انا الفنان الفردية، كما فهمتها واشتغلت عليها الدادائية وان الفعل الانساني مجرد عبث لا جدوى منه هذه التطورات التي رافقت

(**) الرأسمالية المتطورة: " نظام اقتصادي اساسه ان تكون وسائل الانتاج ملكاً لغير من يعملون فيه، ومن أهم خصائصه التنافس الحر لتحقيق اكبر ربح ممكن ".

القرن التاسع عشر وخاصةً في أواخره فضلاً عن عمليه التسارع المطرد للنمو الاقتصادي والذي أصبح تغلغله مع مطلع القرن العشرين في عموم مفاصل الحياة واضح وَبَيِّن ، وكذلك التطور التكنولوجي، وتطور شبكات الاتصال والمواصلات والتلفزيون والحاسوب والتي أضحت سائدة فيه، فضلاً عن ذلك وكما يقول الروائي الانجليزي (فورستر) اكتشاف الإنسان لنقائضه كل هذه التغيرات دفعت (كيرن) إلى الإعلان بأن سنوات (1910 ، 1914) هي الحقبة التي يعود إليها مؤرخو الحداثة – بدءاً من (فرجينيا وولف ود. هـ. لورنس) بأعتبارها نقطه حاسمه في تطور التفكير الحداثي، ويوافق هذا الرأي الفيلسوف(هنري لوفيفر) بقوله " في حدود عام 1910 كان مكان ما محدد تمزق، هو مكان الحس المشترك ، والمعرفة ، والممارسة الاجتماعية، والسلطة السياسية ، مكان كان يحتفظ به حتى الآن في خطابنا اليومي ، كما في فكرنا المجرد، بأعتباره وسطاً أو قناة للتواصل..... لقد اختفى المكانان الاقليدي والمنظوري كمرجعين لأفكارنا وثقافتنا ، تماماً مثلما بطلت من قبل الأشكال المألوفة الأخرى كالبلدة ، والتاريخ ، والأبوة ، ونظام الأنغام في الموسيقى، والأخلاق التقليدية وسواها، لقد كانت لحظه حاسمه بالمعنى الحقيقي للكلمة.

ولذلك كان مفهوم الحداثة هو (وعي الذات (*) في الزمن ، لكن هذا الوعي يتخذ شكلاً ضدياً فهو لايعي الحاضر في عزلة، بل في علاقته بالماضي، ومن هنا كانت الحداثة في جوهرها، وعي ضدي للزمن، ووعي ضدي للذات في الزمن، على أن ذلك الوعي يكون حاملاً للتغيير والتقدم).

(*) الذات:في الميتافيزيقيا: هي حقيقة الموجود ومقوماته وتقابل العرض ، وفي ذكر الخالق (سبحانه وتعالى) يقال (الذات الالهية)، وفي نظرية المعرفة: الذات مابه الشعور والتفكير ، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب ، وتوجد الصور الذهنية ، وتقابل العالم = الخارجي ، والذاتي: ماينتسب الى الذات مما يتصل بها ويخضع لها ويقابل الموضوعي ، والذاتية: نزعة ترمي الى رد كل شيء الى الذات.

وهذا ماحصل عندما (ظهر تيار الرومانتيكية الذي اجتاح الادب والفن من خلال توجهات انطوت على ازدراء وتشكيك في سلطة العقل ودوره في الابداع الفني، وذلك بجعل المشاعر والعواطف بديلاً له)' أي تفعيل الذات الانسانية بشكلٍ كبير، وبهذا فأن مثل هذه الافكار الجديدة التي طالت فيما بعد بنية التشكيل الحداثي في فن الرسم، اسست بوادر انفتاح افاق الفن بشتى مظاهره ، مع تيارات الرسم الحديث، مثل (الانطباعية ، والوحوشية ، والتعبيرية ، والتكعيبية، التجريدية ، والسريالية) بحيث تجاوزت هذه التيارات مضامين وثوابت النموذج المثالي الكلاسيكي، لأنها اشتغلت منذ البداية على تشكيل منظومات بنائية رسموية قابلة للتغيير وفق فعل الذات الابداعية للفنان، وتهدف هذه التوجهات الجديدة الى ابراز جمالية البناء والعلائقية التكوينية في العمل الفني، وظهر ان هذه التيارات استوعبت مفهوم الحداثة، الذي افصح عن مناقضة الثوابت وتخطيها، ليؤسس تجديد دائب ومستمر في الوسائل والطروحات والافكار، وهكذا بدأ التغيير الجوهري في بنية الشكل الفني الذي استهدف ضرب مراكز الاستقطاب للبنى الشكلية وخلخلتها من الداخل وايجاد بناءات جديدة مغايرة للانساق السابقة.

ويؤكد (ارنولد هاوزر):" بأن الانطباعية من الاتجاهات الفنية التي تمثل الوجه الاول للحداثة لأنها المذهب التي يتلاءم مع التيار السريع الذي فرضته المدينة ".

وهناك من يرى ان الرومانسية تعد بداية للفن الحديث، ولكن البدايات الحقيقية للرسم الحديث ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ شهد الرسم في أوربا تطورات كبيرة في مجالي (الأسلوب والتقنية) بظهور ما يعرف بـ(الانطباعية المحدثة) مع تأسيس صالون المستقلين سنة (1874 م) الذي ضم كل من (رودون) و (انغران) و (سواره) و(سينياك) تلك المدرسة التي ولدت من رحم (الانطباعية) مع المدارس والاتجاهات الفنية الأخرى كالوحوشية والتكعيبية والتعبيرية، وإن المرحلة المسماة (ما قبل الانطباعية) التي تشمل (الكلاسيكية الحديثة) و(الرومانسية) و(الواقعية) وهي من طروحات الأحضان التي ولد منها الرسم الحديث

وترعرعت فيها مدارسه واتجاهاته التي تشكلت من جهود رسامين ثلاثة هم (سيزان) و(غوغان) و(فان كوخ)، إذ مهد الأول للمدرسة (التكعيبية) والثاني بشر بالمدرسة (الوحوشية) بينما أوحى الثالث بـ(التعبيرية).

التعبير الفني في الرسم الاوربي الحديث

لقد تعددت الرؤى والمفاهيم التي تشير إلى التعبير الفني وماهيته ودلالاته وعلاقته بالعمل الفني ولهذا لابد من القاء نظرة على تيارات الرسم الحديث على اختلاف توجهاتها الفكرية والدلالية التي تتداخل مع مفردات الحدسي والذاتي والفطري والماورائي ولابد من رصدها لفحص موضوعة التعبير واليات اشتغالاته، وقد أوجد التعبير الفني غاياته في التحولات الشكلية للفنون بما يتلاءم وطبيعة التعبير والتزاوج الفكري والمفهومي المعاصر، فالفن هو التعبير عن اللامرئي بإشارات طبيعية متجلية، إذ تتضح أساليبه عند إدراك العلاقات في الإشكال لما تحمله من قيم انفعالية تمتلك أعلى قيمة تعبير للعمل الفني ويمكن القول بأن دلالات التعبير خاضعة للإزاحات والتحولات التي تتفاعل علاقاتها وفق أنظمة غير ثابتة فيتحول الهدف التعبيري مع تحولات الأنظمة والتعبير الفنيتلك الرؤية التي صورت الكل الشامل في تجسيد الفعل الإنساني فهو " عمليةالخلق الفني أو سمة كامنة في العمل ذاته فتصبح القدرة التعبيرية للعمل الفني هي الأفكار والانفعالات التي يوجدها التعبير أكثر من مجرد رؤية انها الإيحاءات التي تنبعث، وتلتحم تلك الصور والأفكار المعبرة وكأنها صورة مرموزه تعبر عن فكرة ما "، لابد من الإشارة إلى إن الانفعال ضروري لفعل التعبير ودلالاته لان له دور كبير في نشأة الفعل التعبيري وتطوره.

ولابد من لإشارة إلى أن التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع فهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجه وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها إن يتعامل وجدانياً مع الموضوع لأنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع

لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني يتطبع بطابعها وتخلع عليه أنظمة الوحدة والانسجام والتماسك، وليس (التعبير) في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريداً ومفهوماً فنياً لا يحاكي إبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، فالفنان إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة وسائط جمالية خاصة وفي مقدمتها جميعا واسطة (التعبير).

وبهذا يعد التعبير خاصية الفن ولكن لايمكن ان نحكم على الفن بواسطة قدرته على بث السرور بل بقدرته على التعبير كونه يبحث عن السمات المهيمنة المتحكمة في النماذج كون التعبير هو انعكاس لنظم العلاقات ذات الترابط الجدلي الذي يحفز احدهما الاخر لفك شفرات الرموز الفنية والتشكيلية، وأن اصدق وسائل التعبير هو الشكل ذاته، ولقد اصبح الفن اداة الفكر والاحساس الروحي والتفاعل بين العام والخاص ورصد الحقائق الخارجية وصهرها في بوتقة الفكر والانفعالات وايجاد المرادف في التعبير الفني المنجز، والفن وسيلة للتفكير والتنفيذ في الوقت ذاته وهو مجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية كما يمكن القول بأن عملية التعبير هي نتاج عوامل داخلية وخارجية تتصل بالفنان والموضوع، إذ يأتي التعبير بدون تكلف وكثيراً ما تبدو الاعمال الفنية العظيمة على انها ظواهر تلقائية تحمل قيماً تعبيرية خلاقة، ولا يمكن التأسيس لموضوعة التعبير الفني دون عرض تيارات الرسم الاوربي الحديث لمعرفة تجليات التعبير في كل مدرسة فنية او تيار بدءاً من الرومانسية وصولاً الى السريالية.

التعبير الفني واشتغالاتها في الرومانسية

الرومانسية(*) أتجاه يؤكد على التعبير الفني النفسي والعاطفي لانه أسلوب معاصر للبحث التقليدي عن القيم الجمالية في الخلق الفني وتعد الرومانسية رد فعل ضد سيطرة الأصول الإغريقية على ميدان الفنون، اذ دعت إلى الاقتباس من الخيال والتعبير عن الانفعالات، فهي تمهيد واضح للرسم الحديث، فالرومانسي أو الرومانتيكي يتبسم لمشاعره وخياله وعاطفته ويحس بجمال الطبيعة ويصف مناظرها وخصائص كل منظر فيها ويحب العزلة بين أحضانها ،أما الذاتية المطلقة فهو المفهوم الأساسي في رأي الرومانتيكي في الحياة وقد حاولت الرومانسية إضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء وتمجيد المجهول اللامتناهي لأنه يضع الفنان خارج الأطر التي يفرضها المجتمع.

ان الرومانسية تمثل واحدة من اهم نقاط التحول في تاريخ العقل الاوربي، فمنذ العصر القوطي لم يشجع أي عصر اخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردي مثل ما صنعت الرومانسية، وقد كانت اشد اخفاقاً عانت منها النزعة العقلانية التي سادت الحياة عبر العصور، واصبحت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدن في عصر التنوير، هو ذالك الاخفاق الذي الحقته الرومانسية، فلم يحدث ابداً ان تم تهميش للعقل كما تم معالرومانسيين.

ومن الممكن وصف الرومانتيكية بأنها تمثل الجانب المثالي والخيالي في الإنسانفهي مدرسة في الأدب والفن ظهرت بوادرها الأسلوبية في آداب متفرقة من العصور الوسطى ولكنها تعمقت لكونها مفهوماً في القرن التاسع عشر لتصبح رد فعل على قواعد المذهب الكلاسيكي الجامدة ومستلهمة الواقع الثوري الذي خلقته

(*) الرومانسية أو الرومانتيكية نسبة إلى كلمة رومان والتي تعني في العصر الوسيط حكاية المغامرات وتشير إلى المشاهد الريفية بما فيها الروعة والوحشة التي تذكرنا العالم الأسطوري والخرافي والمواقف الشاعرية فيوصف النص أو الكاتب الذي ينحو هذا المنحى بأنه "رومانتيك".

الثورة الفرنسية بتمثلها الجانب الخيالي في حياة الإنسان، إذ أننا نستطيع إن نفرق بين الرومانسية والكلاسيكية من حيث خصائصها الفنية، فالرومانسية :مذهب الانطلاق، مذهب الحب والعاطفة التي تحرك الإحياء جميعاً وتلاعب بهم وتوجههم، أما الكلاسيكية: تعد المنطق — الروح السائدة في مفاهيمها وأنظمتها التعبيرية فالروح الرومانسية فياضة، منطلقة، منبسطة تزخر بالحياة تتيح للإنسان مطامح سامية وتوسع إفاقه وقدراته، في حين إن الفنان الكلاسيكي يتقيد بقيود تصادر هذه الروح الجياشة وتدجنها بقوالب جامدة.

أن الرومانسية تتمخض في ميدان الشعور أكثر منه في ميدان العقل، وفي الذاتية أكثر من الموضوعية في أسلوب تناولها للفن وبشكل يهتم بالفردية والمثالية والإشادة بمنزلة الخيال، والإدراك الذاتي للطبيعة بصورة متفائلة متحررة، فالرومنطيقيون حاولوا خلق صوراً هلوسية تنور بها السرياليون، وقدموا دليلاً للاعتقاد النامي ان الانسانية لاتستطيع ان تحل كل المشاكل بواسطة العلم وهناك القليل من المشاكل التي تبدو انها غير قابلة للحل موجودة في داخل العقل البشري، فقد خلق الفنانون السرياليون صوراً جديدة للعقل الباطن والتي قالوا على انها حقيقة اكثر من الفعاليات والسلوك التي يقوم بها العقل الواعي وقد يكون من الصعب التدليل على ان المفهوم الرومنطيقي والسريالي للفنان ليس وقفاً على القرن التاسع عشر او القرن العشرين، وانما على العكس اعتقاد قديم راسخ في الثقافات التي تكون عالمنا، ففي محاورة (ايون) لـ(افلاطون) يقول سقراط: " الشاعر ضوء، شيء مجنح مقدس، وهو لايبدع، مالم يلهم، و يفقد، ويبطل منه عمل العقل" وبهذا الابتعاد عن المعقولية سوف يكون في النهاية عملاً لا ارادياً لايظهر به أي دور للفكر وهذا يعني ان هناك ثمة تواشجاً بين السريالية والافلاطونية في طرح مسألة اللاارادي لدى الفنان.

أن أول ظهور للرومانسية كان في ألمانيا في القرن الثاني عشر ولم يكن لها مفهوم واضح الحدود فأحياناً كان يعني القصص الخيالية وأحياناً التصوير المثير للانفعال، وتارة ما يتصل بالفروسية والحب والمغامرة وتارة أخرى المنحى العفوي أو

الشعبي أو الخروج عن القواعد والمعايير المتعارف عليها أو الأدب المكتوب بلغات محلية غير اللغات القديمة كالفرنسية والايطالية، ...الخ، وإجمالاً صارت كلمة " رومانتيك " تعني كل ما هو مقابل لكلمة كلاسيك، فالرومانسي يرفض التقليد واحتذاء نماذج الأقدمين اليونان والرومان ويريد أن يتحرر منهم فهو عدو العرف والتقاليد، يريد ان يكون أصيلاً في التعبير فنياً عن مشاعره وقناعاته ويقدم كيفية جديدة ورؤى تعبيرية حديثة في الإحساس والتصور والتفكير والانفعال بإعطاء أولوية للتقدم والحرية.

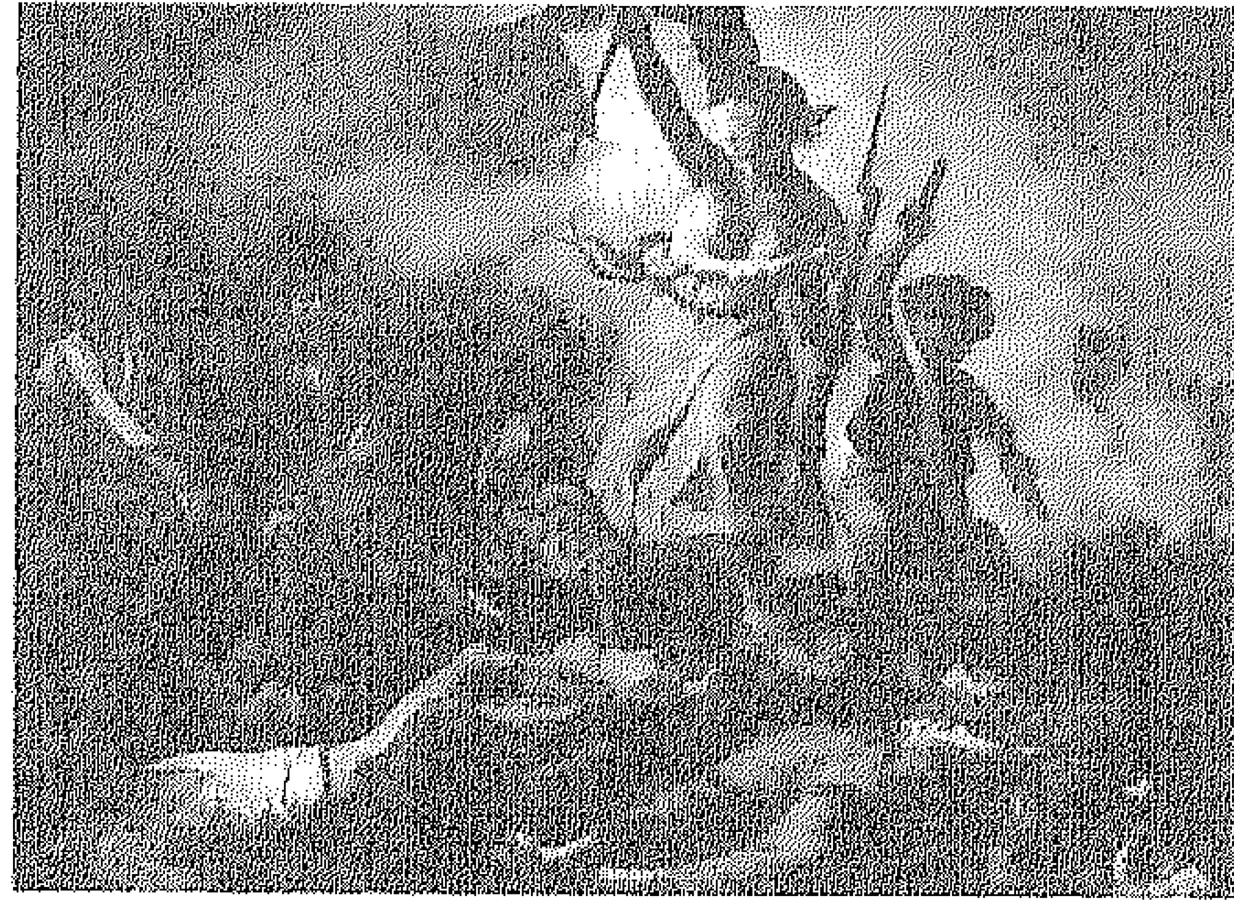
لقد كان للرومانتيكية تأثيرات لاحقة يمكن اعتبارها البذرة الاولى لنشوء الفن الحديث وما بعد الحداثة وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي بين الانا الذي اصبح امراً لا مفر منه، وما يحمله من قوة انفعالية وحساسية فضلاً عن الحرية والارادة والعدمية التي تمت بفضل دعوات الرومانتيكية وقد وجهت الى الرومانتيكية انتقادات حادة لمجمل طريقتها في الحياة والفكر والفن وخاصة اتصافها بالتهويل والمبالغة (وهذه واحدة من ذيول عصر التنوير) مما ادى بها الى اهمال الشكل والصياغة وشعور الرومانتيكي بالطرح والغربة واتخاذ موقف الهروب من الواقع واتخاذها طابع المدرسية عند الكلاسيكيين، فكان نتيجة ذلك ان ظهرت النزعة الواقعية في الفن على يد الفنان ((كوربيه courbet 1819- 1877)) التي كانت تنادي لضرورة ان يعبر الفنان عن واقعه مستلهماً مواضيع لوحاته مما يدور حوله ويقاسيه مجتمعه وخاصة طبقاته المسحوقة المتعبة، وهذه تمت بعد ان تصاعدت النزعات الايديولوجية والفكرية ذات الطبيعة الاستقلالية للطبقات المذكورة، ثم حدث تطور للنزعة الواقعية الى نزعة طبيعية، حيث كانت الواقعية من حيث الموقف والافكار الفلسفية مضادة للرومانتيكية لما تتسم به من مثالية، اما الطبيعية والتي ستنطوي على بذور التطور اللاحق والتي تنتمي اليها اهم الاعمال الثقافية في القرن التاسع عشر، والتي لم تسلم هذه النزعة من المعارضة، فقد كانت هدفاً لهجوم من الاكاديميين والجامعيين والاطراف الرسميةذات النفوذ، وازداد العداء بأزدياد اهداف الحركة ومبادئها تحدداً.

فالطبيعية اسلوب فني تمثل صراعاً دائماً مع الرومانتيكية تحديداً حريتها الذاتية وعديمتها _ اكثر مما تمثل انتصاراً عليها فالنزعة الطبيعية رومانتيكية ذات تقاليد او اشكال جديدة ترتكز على افتراضات سابقة جديدة تتعلق بمطابقة الواقع وهي ذات اتجاه علمي تجريبي في تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على التصوير الفني للوقائع.

تعد الرومانسية رواية للعالم من خلال تفاعلها مع المجالات الثقافية العامة ذلك ان ميزتها الجوهرية هي الاحتجاج الثقافي ضد الحضارة الرأسمالية الحديثة بأسم القيم المستلهمة من الماضي فما ترفضه الرومانسية في المجتمع الصناعي الرأسمالي هو قبل كل شيء خيبة امل للعالم واساليب التعبير الفني التي أطلقها (شيلر) تعني قيام عالم مبتذل، نفعي، تجاري، فالرومانسية تحتج ضد الآلية، والعقلنة التجريدية وتحلل الروابط المشتركة وتحاول إعادة الدهشة للعالم إذا تحولت الرومانسية إلى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر من حيث الشكل والمضمون ، وأصبح المضمون الرومانسي يحتوي على وصف جمال الطبيعة ومناظرها وتقدير الفرد كونه إنسان وإطلاق قوى العقل الباطني مهما بدت غير معقولة.

ظهرت المدرسة الرومانسية الفنية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وفسرت إلى حد بعيد ذلك التطور الحضاري في ذلك الوقت، الذي ابتدأ مع تقدم العلم وتوسع المعرفة وتعتمد الرومانسية على العاطفة والخيال والإلهام أكثر من المنطق، وتميل هذه المدرسة الفنية إلى التعبير الفني عن العواطف والأحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة، كما اختار الفنان الرومانسي موضوعات غريبة غير مألوفة في الفن، مثل المناظر الشرقية، وكذلك اشتهرت في المدرسة الرومانسية المناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالأحاسيس والعواطف، مما أدى إلى اكتشاف قدرة جديدة لحركات الفرشاة المندمجة في الألوان النابضة بالحياة، وإثارة العواطف القومية والوطنية والمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية، ويؤمن فنان الرومانسية بأن الحقيقة والجمال في العقل وليس في العين، ولم تهتم المدرسة الرومانسية الفنية بالحياة

المألوفة اليومية، بل سعت وراء عوالم بعيدة من الماضي، ووجهت أضواءها على ظلام القرون الوسطى، ونفذت إلى ما وراء أسرار الشرق حيث الخيال والسحر والغموض، حيث تأثر الفنانون الرومانسيون بأساطير ألف ليلة وليلة وكان من أهم وأشهر فناني الرومانسية كل من (يوجيه ديلاكروا) و(جاريكو) فقد صور (ديلاكوروا) العديد من اللوحات الفنية، ومن أشهرها لوحة الحرية تقود الشعبشكل (1)، والذي يمثل احد روائع (ديلاكروا) في طرق التعبير الفني الرومانسي إذا مزج سحر العاطفة بالخيال الحر والجمال الإغريقي المتجسد في صورة الثوار بشتى طبقاتهم الاجتماعية والعمرية، وتوسط اللوحة امرأة وكأنها تمثال من تماثيل الإلهة الإغريقية تحمل إعلام الحرية ،وفي هذه اللوحة ايضاً عبر الفنان عن الثورة العارمة التي ملأت نفوس الشعب الكادح، وصور فيها فرنسا على شكل امرأة ترفع علماً ومعها الشعب الفرنسي في حالة أندفاع مثير وبيدها اليسرى بندقة، وعلى يسارها طفل يحمل مسدسين، وكأنه يقول لنا أن الغضب يجتاح نفوس عامة الشعب.



شكل (1)

ديلاكروا (الحرية تقود الشعوب)

ان التعبير الفني لدى الرومانسية مثل دراما قوية، عواطف هائجة، وتكوين معقد، كل هذه ظاهرة في لوحة ديلاكروا ((الحرية تقود الشعوب))، الجزء المهيمن على التكوين شخص المرأة، ترمز الى الحرية والى فرنسا، قوية، تسير بخطى واسعة خلال الاحداث، تحمل علم فرنسا عالياً، لوحة ديلاكروا هذه مليئة بالطاقة والعنف، واشخاص (ديلاكروا) يتقدمون نحونا بخط قطري

وكأنهم سيخرجون من التكوين، تعطي الانطباع بأنها لقطة واحدة من دراما مستمرة، ولمساة فرشاة (ديلاكروا) الحرة تعطي الشعور بحركة مشوشة، وضوء متقطع وارباك، على الرغم من حيوية اللوحة والحركة، لكنها مؤلفة بعناية، التكوين مستقر مبني على شكل مثلث رأسه عند اليد وعلم الحرية، والجانبان يتحركان نحو الاسفل خلال البندقية المرفوعة على اليسار وذراع الصبي ومسدسه على اليمين.

كان (ديلاكروا) يرسم بطريقته الخاصة، وعلى تضاد مع التقاليد، فقد كان يمثل لجيل (سيزان) رمزاً للحرية في الفن، بالنسبة الى (سيزان) شخصياً فقد كان له اهميتان: الاولى، انه كان حلقة وصل مع الرسامين الملونين القدامى، وثانياً انه كان يعتبر سنداً معنوياً من حيث انه يتفق مع (سيزان) من ان اللوحة هي تعبير عن الفردية.

بدون شك لقد تعلم (سيزان) من (ديلاكروا) اكثر من أي شخص اخر كيف يؤلف بالالوان، كان اهتمام (ديلاكروا) ينصب على مشكلة بناء اللوحة عن طريق العلاقات اللونية بدلاً من الخط، وتقنية ديلاكروا ((تقسيم الالوانcolor-division)) تعني وضع عدد غير محدد من البقع اللونية الصغيرة جنباً الى جنب بحيث لا شيء يبدو كلون لوحده ؛ هذه التقنية هي تكثيف لتقنية روبنز(*) ((تجزيء الالوان broken-color)) التي استخدمها في اواخر حياته، على الرغم من ان (سيزان) اتجه بشكل جدّي الى تقنية ((تجزيء اللون)) تحت تأثير (بيسارو)، وكان (سيزان) مولعاً بأمكانيات البناء اللوني، ووجد في (ديلاكروا) مَثَلهُ الاعلى، وعندما توفي (ديلاكروا) عام 1863 ترك وراءه إمثولة ثمينة للفردية والحرية الخلاقة، وقد اطلق عليه (سيزان)، احد اشد المعجبين به ((اجمل باليت في فرنسا))، ففيها كل الحيوية والموسيقية والتقنية التي ابتدعها في عالم اللون، والتي مهدت لمستقبل الفن الحديث،

(*) روبنزRubens,Sir Peter Paul (1577- 1640)، رسام بلجيكي

اذ ان (أوجين ديلاكروا) (1798- 1863) يعد أعظم فنان مثل التصوير الرومانتيكي في فرنسا وعند تحليل أعمال الرومانتيكين نخرج بنتيجة حاسمة هي ان (ديلاكروا) و(كونستابل) يقفان على عتبة العهد الجديد فقد ظلا من جهة فنانين تعبيريين رومانتيكيين يناضلان في سبيل التعبير الفني ولكنهما من جهة أخرى كانا بالفعل انطباعيين يسعيان إلى توقيف اللحظة والإمساك بالموضوع العابر ولا يؤمنان بأي ترديد كامل للطبيعة، وهذه هي فلسفة الانطباعيين وهما يشتركان في أنهما يضفيان على الحياة والإنسان أبعاداً مبالغاً فيها، وتعبير انفعالي متدفق ولكن الفرق بين كل من (ديلاكروا وكونستابل) هو أن الأول يعد الإنسان مركز العالم، إما الثاني يعد الإنسان شيئاً ضمن الأشياء تطغى عليه بيئته المادية.

يقول (ديلاكروا) " أن كل فنان يمتلك نسبة من روح التقديس يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من أدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي، تلك الحقائق الوجدانية التي تصبح بمثابة إضافة خيالية تحل محل الإيمان".

لقد اتجه (ديلاكروا) إلى العصور الوسطى متخذاً من المادة منبعاً لفنه إضافة إلى انه اعتمد مواضيع البطولات الثورية من حوله بالاعتماد على حرية التعبير الفني في جيشان عاطفته بواسطة اللون والحركة لتكون الصورة الفنية متعة للعين' ويشير (ديلاكروا) إلى انه لا توجد حدود في الطبيعة تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة، كما انه يؤكد بأن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة بحيث أن موضوع اللوحة هو أنت، انطباعاتك، وعواطفك إزاء الطبيعة لأن هناك من المصورين لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية في نقل الطبيعة فهم يقتربون من الواقع أما لميلهم لهذا، وأما لأقتناعهم بهذه الضرورة... بيد أن فنهم ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آلياً.

ومن بين أهم أعمال (ديلاكروا) " جحيم دانتي " شكل (2)



شكل (2) ديلاكروا(جحيم دانتي)

ان حبه لما هو غريب دفع (ديلاكروا) الى زيارة الشرق، كما فعل بودلير(*)، حيث ان ((نساء الجزائر))، شكل (3)، هي صورة قلما تشاهد في الجزائر، وهي اكثر ذاكرة وقد انصهرت فيها المشاهد المتعددة التي اثرت فيه، انها اشبه ببلاط ((سردنبال)) قبل المذبحة: منطوية، مستكينة، ومع ذلك متوهجة بالاخضر والاصفر، النساء مسترخيات لكنهن يقظات، كان على (ديلاكروا) "مثله مثل بودلير"، بطريقة ما، ان يخلق عالماً خيالياً في باريس المتزمتة جداً للحقيقة، فمنذ(ديلاكروا) لم يفلح احد في اشاعة هذا المزيج من الصور الخيالية المستقاة من القصة الرمزية والتاريخ والادب.



شكل (3) ديلاكروا

نساء الجزائر

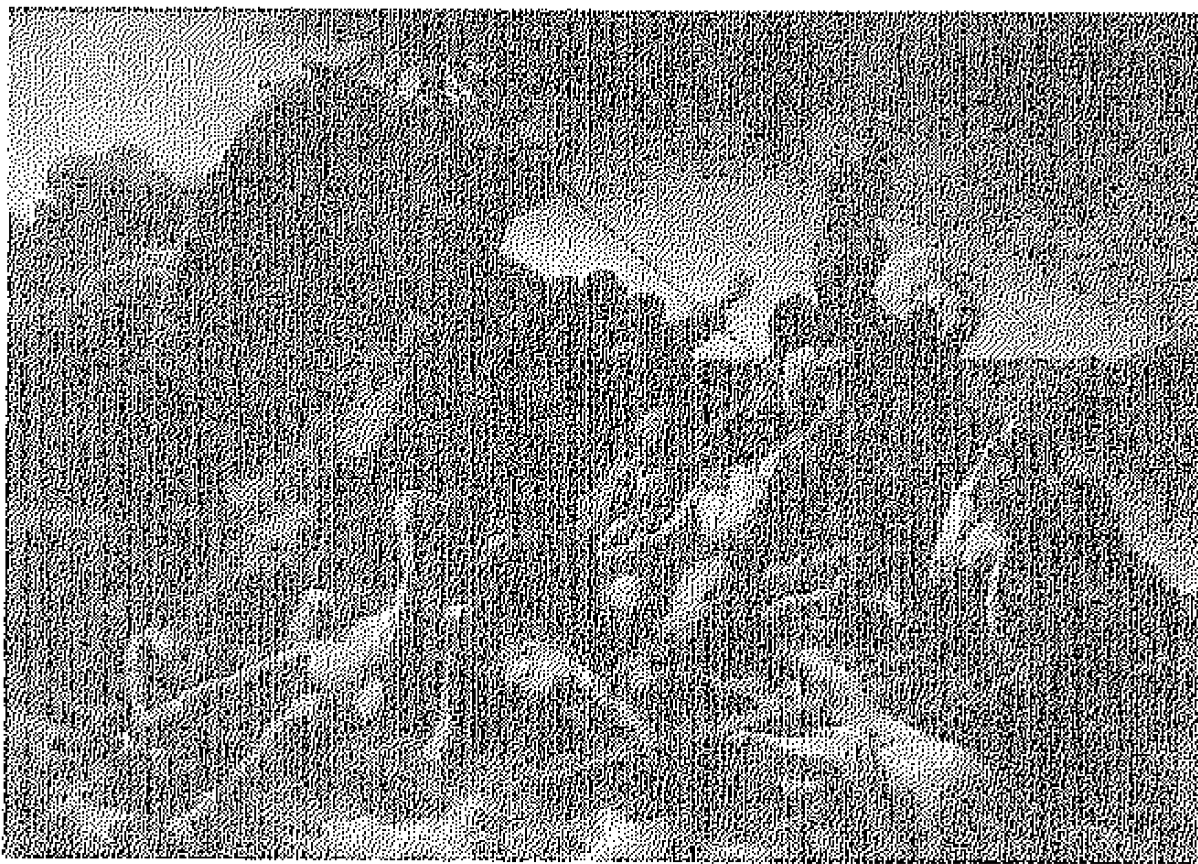
(*) بودلير(شارل)Baudelaire(1821- 1867)، كاتب وشاعر فرنسي.

ويمكن تحديد السمات الرومانسية من خلال المبالغة في تصوير المشاهد التراجيدية أو الدرامية، إما الألوان فيها فتكون ازهى دائماً من الواقع والحركات أكثر عنفاً، والإبطال أعظم بطولة والأشرار اشد شراسة والنساء أروع فتنة وجمالاً، وبعبارة أخرى فالرومانسية تتطرق إلى الحد الأقصى من المبالغة مثلما نجد في اساليب التعبير الفني الحديثة :الميلودراما في التراجيديا والفارس في الكوميديا ومن ابرز الفنانين الانكليز (جون كونستابل) الذي عرف برسمه للمناظر الطبيعية بنظام تعبيري جديد فقد تجرأ وخرج الى الطبيعة واخذ يدرس تأثيرات الريح والمطر وضوء الشمس ورسم هذه التأثيرات مباشرة على لوحاتهكما في شكل (4) وبهذا انتقلت العدوى إلى فناني فرنسا فظهر الفنان (تيودور جيركو) الذي روع باريس برسمه للوحته (طوف الميدوزا) شكل (5) عام 1819، وصور فيها حادثة أليمة حدثت عام 1818 وهي بمثابة كارثة أثارت مشاعر الفرنسيين، وهي غرق إحدى السفن الفرنسية (الميدوزا) في عرض المحيط بعد إقلاعها من إحدى موانئ إفريقيا الغربية، حيث ان الفنان (جريكو) قد صور الكثير من الموضوعات الفنية، من بينها لوحة كانت سبباً في تعريفه بالجمهور، وهي لوحة غرق الميدوزا، وهي حادثة تعرضت لها سفينة بعرض البحر وتحطمت هذه السفينة ولم يبق منها سوى بعض العوارض الخشبية التي تشبث بها بعض من بقوا أحياء للنجاة.



شكل (4) كونستابل

(منظر طبيعي)



شكل (5) جيركو

(طوق الميدوزا)

على الرغم من أن اللوحة (طوف الميدوزا) قد نالت إعجاب الذائقة إلا أن النقاد اجمعوا على استنكارها بدعوى بشاعتها وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي تعد المثل الأعلى في الفن آنذاك، آذ سجلت التمرد على الأساليب القواعدية المقيدة لإرادة الذات في نظام التعبير الفني عن الشعور لما تزخر به من انفعالات مأساوية تهز المشاعر وتؤرق الوجدان فهي مادة رومانتيكية صارخة تؤذن بعصر جديد من التعبير الفني.

وقد عمد (جيركو) إلى رسم موضوعات حول فرسان نابليون وعمل دراسات عدة حول الخيول المتوحشة، ويمكن القول بأن (جيركو) قد بدأ بالخطوة التصويرية الفرنسية الرومانتيكية في لوحته (طوف الميدوزا) ومن اعماله شكل(6)



شكل (6) جريكو

ومن أهم خصائص الرومانسية:-

الاحتجاج على سلطان العقل، التمرد والبناء العزوف عن الأساطير الرومانية واليونانية، الولع بالتغرب والغريب، العودة إلى الطبيعة، إطلاق العنان للمواهب المبدعة، وقد عولت الرومانسية على الموضوعات الخفية بالذات مثل الخيال

والهواجس الغامضة واستندت بقوة إلى سلطة الحدس وتفجير الجمالية المتوخاة منه وثارت على ثنائية الشكل والمعنى وأصبحت هذه الثنائية رهن تقلبات المزاج الفردي إذ وضع الرومانسيون التفكير على طريقة مساءلة دواخل الفرد بمعنى إن الحقيقة توجد في دواخل الفرد لا خارجه وحتى يتأتى لنا القبض على هذه الحقيقة يجب أن تصلنا نقية من كل شوائب الثقافة والأفكار المسبقة التي كانت مركز التفكير وهكذا حاول الفنان الرومانسي زج عواطفه ومشاعره الجياشة في نتاجاته الفنية.

ولابد من الإشارة إلى أن الرومانتيكية هي السحر وامتلاك الصورة، صورة الحب وصورة الطفولة، وصورة المشاهد الطبيعية كونها ترسم قوى المستقبل الرائعة وقد كانت الرومانتيكية، كما يقول (بودلير)هي " طريقة في الاحساس " و" توق الى الا محدود " ويشير (بودلير) إلى أنها تتجاوز أي مذهب فني أو أدبي وتمثل الفكر الحقيقي في الفن الحديث.

لقد مثلت الرومانسية(*) تحولاً هاماً في الرسم الأوربي حيث عملت على توسيع مساحة الافتراق مع فن النهضة السابق لها، وقد اقترحت حلولاً جديدة لظاهرة العمل الفني المنظورة من زاوية الخيال والمشاعر وسلطة الذات وكل المفاهيم الجمالية التي جاءت بها الرومانسية كانت بمثابة القوة المولدة للحياة نفسها، وقد كان ارتقاء الروح يشكل الجانب الأساس في الفن الرومانسي.

لم يكن القرن التاسع عشر رومانطيقياً في أولى فتراته فقط، وإنما خلال فترة حياته جميعاً رغم المنازعات التي قامت حول الاتجاهات والميول، والأزمات، التنوعات والاختلافات، وربما كانت تصفية الحركة الرومانتيكية اكبر حدث

(*) ان الرومانسية " كونها تيار فني ادبي تجلى في عواصم أوربا الغربية " حركتها مجموعة من المرجعيات منها 1- نظرية الالهام الأفلاطوني 2- حركة الفن للفن التي نادى بها (هوجو) 3- دعوة (روسو) للخروج الى الطبيعة 4- الثورة الأدبية والأفكار التي نادت بأنكار القواعد الكلاسيكية 5- آثار الحروب على المجتمع.

فني وأدبي في القرن العشرين، وهذا ما حصل تقريباً في منتصف سيرها وقد بدأت للوهلة الأولى كأنها عملية ترميم للقيم العاطفية بينما نعيش نحن في عالم واقعي تقني.

أما الرومانسية في (بريطانيا) فقد كان مصوروها في القرن الثامن عشر يرسمون الخلفيات الطبيعية لموضوعاتهم في الرسم وقد انقسم المصورون الرومانسيون في بريطانيا إلى قسمين:

الأول: اهتم بالواقعية الشاعرة الساكنة الموجودة في المرئيات.

الثاني: اهتم بتحويل الطبيعة سواء كانت حقيقية أو خيالية إلى حركة مستمرة.

ولابد من الإشارة إلى (جوزيف تيرنر) والذي عمد إلى تسجيل العوارض الطبيعية كالشمس والريح والفجر والبحر والعواطف، كما في الأشكال (7) و (8) إذ بدت المناظر الطبيعية تفقد أشكالها حيث ظهرت وكأنها صغيرة متعددة الألوان.



شكل (7) تيرنر

(عاصفة ثلجية)



شكل (8) تيرنر

(القلعة على شاطئ النهر)

وقد حاول (تيرنر) من خلال تعبيره الفني إن يتحرر من آلية الرسم الاستنساخية المقيدة ذات المرجعية الكلاسيكية لخلق أساليب تعبير جديدة تجعل من رسوماته عوالم ضبابية تحاكي الوجدان والعاطفة وانفعالات الروح.

أن الرومانسية تحاول الفرار إلى عوالم جديدة لاكتشاف اساليب تعبيرية من كل ما هو غريب ولا مألوف إضافة إلى التمرد على الشكليات الاجتماعية والتغني بالحب الأفلاطوني، الحب في أحضان الطبيعة وراح الرومانسيون ينشدون بالحرية الفكرية والأخلاقية وتجديد الأفكار والمعايير الأخلاقية وتغير عوالم الفن والمجتمع، فالكلاسيكية تعد الفن عملية محاكاة للطبيعة أما الرومانسية فهي تعد الفن عملية خلق للطبيعة وقد مهدت إلى تبني رؤى تعبيرية جديدة للانحياز إلى المتخيل واللانهائي، وان تقدم رؤى جمالية متصالحة مع المستقبل تشكل مقترباً من الذات وهكذا جعلت الرومانسية من الفن متحرراً من كل القوانين إضافة إلى الاهتمام بالفردية وعناصر الذات وبهذا تحولت الحداثه إلى رسالة تفتح أبواباً للتلقي والتأويل كما أصبح الفن رسالة مفجرة للأحاسيس والجمال الساحر.

ان الرومانتيكية لم تكن ذات اهمية حاسمة في الوعي الانساني فحسب وحركته الذاتية بل كانت ايضاً تعي بأهميتها فقد كانت تمثل واحدة من اهم الفاظ التحول في تاريخ العقل الاوربي وكانت على وعي تام بدورها التاريخي فمنذ العصر القوطي لم يشجع أي عصر اخر نحو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة، ولم يؤكد أي عصر اخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردي على مثل هذا النحو المطلق، وكانت اشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها بعد ان ظلت تتقدم بأطراد منذ عصر النهضة واصبحت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدن كله في عصر التنوير هي تلك التي عانتها على يد الرومانتيكيةفالمفاهيم الجمالية عند الرومانتيكية لم تعد مجرد انعكاس للحياة بل هي القوة المولدة للحياة نفسها وان على قوى الابداع لدى الفرد (الذات) ان تعيد تنظيم وخلق محتويات الواقع الحياتي.

التعبير الفني في الواقعية

جاءت المدرسة الواقعية رداً على المدرسة الرومانسية، فقد أعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي، وتسليط الأضواء على جوانب هامة يريد الفنان إيصالها للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وأمانة، دون أن يدخل ذاته في الموضوع، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون، أنه يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، أنه يبشر بالحلول، ولقد اختلفت الواقعية عن الرومانسية من حيث ذاتية الرسام، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب أن لا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانسية ترى خلاف ذلك، إذ تعد العمل الفني إحساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في التعبير عنمشاعره ونقلها للآخرين.

أن المدرسة الواقعية هي مدرسة الشعب، أي عامة الناس بمستوياتهم جميعاً، ويصفها (عز الدين إسماعيل) عندما يتحدث مقارناً فناناً رومانسياً بفنان واقعي قائلاً: كان (ديلاكروا) وهو فنان رومانسي يرى أن على الفنان أن يصور الواقع نفسه من خلال رؤيته الذاتية في حين ذهب (كوربيه) وهو فنان واقعي إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان، وأن يلتزم في هذا التصوير الموضوعية التي تنكمش أمامها الصفة الذاتية، وان يستخدم في هذا التصوير أسلوباً واضحا دقيق الصياغة وأن يختار موضوعة من واقع الحياة اليومية، فينفذ بذلك إلى حياة الجماهير، يعالج مشكلاتهم ويبصر بالحلول، ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير وطريقة للتعبير عنهم.

ويعتبر الفنان (كوربيه) من أهم أعلام المدرسة الواقعية فقد صور العديد من اللوحات التي تعكس الواقع الاجتماعي في عصره، حيث أنه أعتقد أن الواقعية هي الطريق الوحيد لخلاص أمته والجدير بالذكر أن الفنان (كوربيه)

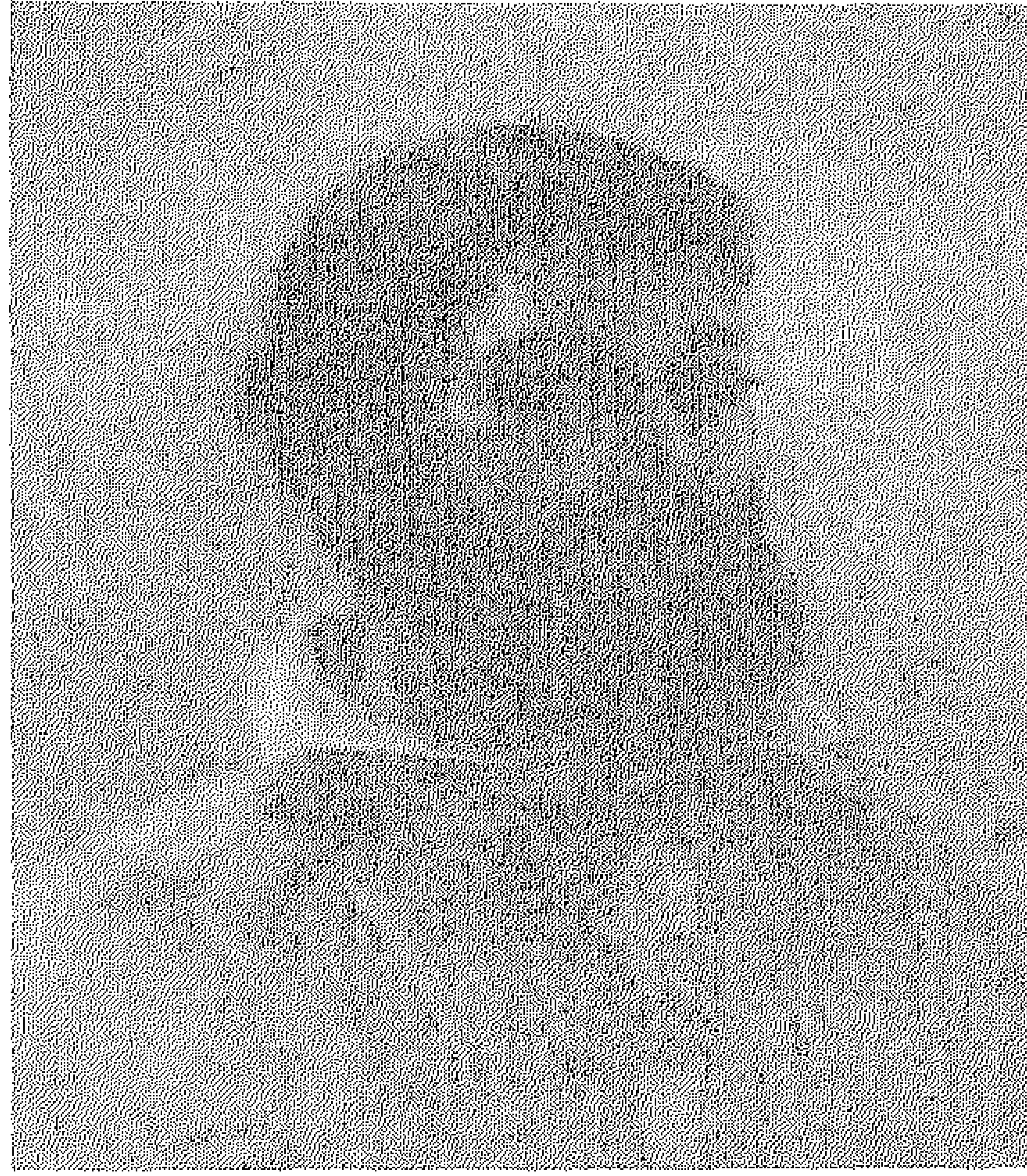
فنان فرنسي ريفي بدأ حياته بتصوير حياة الطبقات الغنية ثم سار على النهج الباروكي في الفن، وهو فن أهتم بتصوير حياة الطبقات الغنية، ثم سار على نهج الروامانسيين، وفي عام 1848 م بدأ يفكر في ترك الحركة الرومانسية، بعد أن أقتنع أنها هرب من الواقع ولجوء إلى الخيال والتعبير عن الذات، إذ يقول أنني لا أستطيع أن ارسم ملاكاً ؛ لأنه لم يسبق لي أن شاهدته وعلى أية حال فقد صور الفنان (كوربيه) العديد من الأعمال الفنية ومن أشهرها لوحة (المرسم) ولوحة (الجناز).

كذلك يعد الفنان (كارفاجيو) فناناً واقعياً، والجدير بالذكر أن الفنان(كارفاجيو) إيطالي الجنسية، ظهر في القرن السادس عشر، في فترة سابقة لعصر(كوربيه)، ومن أشهر لوحاته (العشاء) ويشاهد بها مجموعة من الأشخاص، وقد أمتاز أسلوبه بتوزيع الأضواء الصناعية في اللوحة.

لا تقتصر الواقعية في الفن على مرحلة تاريخية محددة؛ فهي ظاهرة تجلت بأشكال متباينة في ازمنة مختلفة، فالفنون القديمة في مصر او في العالم اليوناني، الروماني مثلاً، سجلت في بعض مراحلها التاريخية نزوعاً صريحاً نحو الواقعية، وقد يبدو هذا الاتجاه اكثر وضوحاً في المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية الممثلة في اعمال فنانين غربيين ينتمون الى تيارات فنية مختلفة ظهرت ما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر في عدد من البلدان الاوربية، لكن الواقعية من حيث هي تيار فني محدد، يعبر صراحة عن مضمون اجتماعي وسياسي، لم تعرف وتحدد منطلقاتها الاساسية الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما اكتسبت النزعة الطبيعية في مجالي الادب والفن التشكيلي، اهمية خاصة في فرنسا، وانتشرت على نطاق واسع بعد ذلك في انحاء مختلفة من العالم الغربي.

لقد استبعد (كوربيه) المشاهد التاريخية والمواضيع الشاعرية للمدرسة الكلاسيكية والرومانسية، ولجأ الى الواقع والطبيعة، بحيث اصبح كل من

الشكل والمضمون في لوحاته من الحياة المعاصرة، وكان يقوم بتخطيطات دراسة (صورة شخصية)مثلاً، شكل (9) على الرغم من انها عمل متكامل ومستقل ولكن ممكن ان تكون جزءً من لوحة اكبر، أي يمكن ان ينظر اليها كتحليل ويمكن ان ينظر اليها كتركيب) قبل ان يؤلف لوحاته الكبيرة من الاجزاء والعناصر التي تمت دراستها وتحليلها بشكل جيد، ان القدرة التعبيرية عنده تحلل وتركب الواقع وليس التاريخ، وان الصفة العامة لبعض اعماله هي صفة تركيبية في غاية التعقيد.



شكل(9) كوربيه صورة الفنان الشخصية

لقد استمدت الواقعية كل معايير التصديق لديها تقريباً من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية، فهي تبني مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السببية، والتطور الصحيح لعقدة القصة على استبعاد الصدف والمعجزات، وتبني وصفها للبيئة على الفكرة القائلة ان لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة لا نهائية من الشروط، والدوافع، واستخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التي لا يحدث فيها أي تجاهل لأي ظرف من الظروف، مهما كانت ضألة قيمته، كما كان تجنبها للقالب الخاص المكتمل يركز على ما ينبغي ان يتصف البحث العلمي من طابع غير قاطع وغير نهائي.

عندما ينقل (كوربيه) الواقع بأمانة وموضوعية، انما يتجاهل القوانين المتعارف عليها، ويعارض وصايا الاكاديمية وتراتبها، مقدماً الموضوعات الحياتية على التصوير التاريخي والاستعارة؛ مقدماً الريفيين والشغيلة على الالهة والاساطير والطبقة الارستقراطية، فهو يرى في لوحة ((كسارو الحجارة)) تعبيراً عن حالة الالم والبؤس في اوساط عامة الشعب، كما يرى في ((الغازلة)) صورة معبرة لامرأة بروليتارية، ومن خلال هذه المشاهد الممثلة لحياة الطبقة العاملة والفلاحين اراد (كوربية) ان يقدم لنا صوراً حقيقية لنماذج عامة، كما في الشكل (10) والشكل (11).



شكل (10) كسارو الحجارة



شكل (11) منقو الحبوب

اتخذ (كوربيه) مواضيع له الطبقة العاملة والمناظر الطبيعية العادية من حوله، على الرغم من ان بداية مساره الفني كان يرسم صوره الشخصية في مزاج رومانسي، وفي اغلب اعماله احدث قطيعة مع التقاليد؛ كل الاساطير، المواضيع الدينية، المواضيع الخيالية لا تعد صالحة للرسم الواقعي، وما يمثل اعمال (كوربيه) ((جنازة في اورنان))، والتي تمثل جنازة في طبيعة قروية فقيرة، فالحضور اشخاص مجهولون، كنوع الاشخاص الذي يستخدمهم ((بلزاك))(*)

(*) بلزاك (1799-1850م): هو الكاتب الفرنسي، مؤلف سلسلة ((الكوميديا الانسانية)) التي تتألف من خمسة وتسعين جزءاً، يصور فيها المجتمع الفرنسي كله.

و((فلوبير))[**] في رواياتهم، على الرغم من ان اللوحة تمتلك الحجم النصبي الضخم لتقاليد اللوحة التاريخية، حتى ان النقاد المعاصرين لها اذهلوا ليس فقط بعادية الموضوع ولكن بالتكوين غير البطولي الواضح كما في شكل (12).



شكل (12) كوربيه جنازة في اورنان

ان فن (كوربيه) اخذ يتجه الى التعبير عن الفيزيائية للمادة، مثل الكثافة، والثقل(الجاذبية) وكيفية تمثيل هذه المعايير العلمية واعطاؤها شكلاً ولوناً في اللوحة، ويمكننا ان نلمح ذلك في الطريقة التي كان يرسم بها الاسترخاء الثقيل والملابس المتغظنة لفتاتين راقدتين على ضفة نهر السين، كما في الشكل (13).



شكل (13)كوربيهفتاتين راقدتين عند السين

(**) فلوبير (1821ـ1880م): هو الكاتب الفرنسي مؤلف ((مدام بوفاري)) 1857 و((التربية العاطفية)) 1869.

واقعية القرن التاسع عشر يمكن ان توصف تقنياً وكصورة، تقنياً الواقعية تتعامل مع نسخ المجال بصرياً عن طريق تناغم درجات اللون على سطح مستوٍ، كصورة يمكن ان توصف كموضوع من الحياة اليومية كما رأها الفنان، والنزاع بين الواقعية والرومانسية في منتصف القرن هو بصورة اساسية حول موضوع اللوحة، فالواقعيون يرفضون المواضيع التقليدية والخيالية على اساس انها ليست حقيقية ولا مرئية وغير موجودة في العالم الحاضر، ويعتقدون انه فقط الاشياء الموجودة في زمانهم، الاشياء التي يمكن رؤيتها هي ((حقيقية))، فوجهة نظر الواقعيين وطرقهم في التعبير الفني انتجت اسلوباً حديثاً، واحداً حسب التعريف مقطوعاً، ومن غير ماضٍ، اذ يقول (كوربيه) ((ان التخيل، في الفن هو في معرفة ايجاد التعبير الاكمل ((لشيء موجود))، وليس ابداً افتراض او خلق ذلك الشيء نفسه)) ويقول ايضاً ((اني اصر على ان الرسم فن ((محسوس)) جوهرياً، ولا يمكن ان يكون الا في تمثيل الاشياء ((الحقيقية والموجودة))، انه لغة مادية تماما تتألف... من كل الاغراض المرئية، والغرض المجرد غير المنظور، وغير الموجود، لا يدخل في مجال التصوير).

أسهم (كوربيه) في تأسيس الحركة الواقعية في الفن وعندما بدأ عمله كانت أساليب الفن السائدة هي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية ويعتقد (كوربيه) أن الفن ينبغي أن يظهر فيه الناس والأحداث في زمنٍ معينٍ بصورة واقعية وأمينة.

يخلط كثير من الناس بين الواقعية والطبيعية ، فهذه الكلمة الأخيره لا تعني سوى نقل الطبيعية بمظاهرها المختلفة نقلاً حرفياً، أما الواقعية المعروفة ، فإن أصحابها يعتمدون إلى انتقاء كل ماهو مثير للاكتئاب في هذه الحياة ، وكل ماهو حقير ووضيع، وقد كانو يهدفون من وراء ذلك إلى معارضة المدارس التقليدية المثالية القديمة، التى أنتجت فناً ((مثالياً)) في نظر أصحابها.

وأول ظهور للمدرسة الواقعية كان في أوساط القرن الماضي، ويعتبر الفنان الفرنسي (كوربية) courbet زعيماً للواقعية التشكيلية، لم يدرس(كوربيه) الفن في مرسم معين بل كان ينقل من من الأعمال الموجودة بمتحف اللوفر، فقلد فنون الهو لنديين والإيطاليين و الأسباب ومشاهير الفرنسيين حتى تمكن من إيجاد أسلوب تعبيري خاص به استخدمة في رسم موضوعات مستمدة من الحياة اليومية كمناظر تصور الفقر المدقع ، كما في لوحته ((مكسر الحجارة)) أو مناظر من المجتمع القروي كلوحته((فتيات القرية)) أو مناظر ينقل فيها الواقع المؤلم كما في لوحته ((مدفن أورنان))، ومن أعلام الواقعية (جان فرانسو اميليه Jean) Francois Millet الذي نشأ في قرية فرنسية ورجع إلى الريف حيث قضى بقية حياته في فقر شديد ، يرسم المناظر الطبيعية والناس، فالواقعية هي المدرسة التي تنقل كل ما في الواقع والطبيعة إلى عمل فني طبق الأصل، فهي مجمل رصد لحالات تسجيلية كما أقتضاه الواقع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والدينية في ذلك العصر، كما ترصد عين الكاميرا الفوتوغرافية اليوم واقع معين ما يخص المجتمع، وقد تدخلت عواطف وأحاسيس الفنان في رصد هذه الأعمالوالتعبير عنها فنياً فكان هناك الواقعية الرمزية والواقعية التعبيرية، حيث إن الدور الأهم الذي يميز تلك المرحلة، توثيقها لمجمل الشخصيات التي كان لها وزنهاالاجتماعي والسياسي والديني في تلك الفترة، لذا نلاحظ – ومنها تندرج كثير من أعمال الكلاسيكين التي تهتم بالطبيعة والبورتريه ورسم المزهريات والطبيعة الصامتة..

التعبير الفني واشتغالاتة في الانطباعية

أما الانطباعية فأن التعبير الفني فيها يمتلك مقومات من طبيعة توجهات تلك الحركة من حيث المعالجات والرؤى التي تتمثل بأنطباعات الفنان إزاء العالم الخارجي كونها حركة ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر عام 1874، إذ كانت مهمة الفنان تحويل الظل والضوء إلى لون عن طريق استخدام ألوان الطيف

فأنتقل الفنان إلى الخلاء وتصوير الطبيعة وقد صب اهتمامه على تأثير ضوء الشمس على المرئيات.

والانطباعية تعني الانطباع الذهني أو الطبيعة الأولى في التأثير وهو مذهب وتيار سادت فيه أساليب التعبير الفني برؤى جديدة ترتبط في خطوطها بأوصال الطبيعة، وقد استخدم تعبير (الانطباعية) أو (التأثيرية) لأول مرة الصحفي (ليروي Leory) في إحدى مقالاته عام 1874 إثناء تعبيره عن سخريته من احد معارض الرسم والتصويرهذه المدرسة حمل الفنان مرسمه وخرج للطبيعة وتخلى عن المراسم والغرف المغلقة كان هناك ما يسمى بالرصد لتلك الحالة المتجلية في الهواء الطلق ليضفي الفنان على عنصر المشهد الماثل أمامه حالة حسية انطباعية لها علاقة مباشرة مع إحساسه بالمشهد بطريقة حسية سميت بالانطباعية لتتصف بالواقعية الكاملة والشاملة، وقد تميز أعمال الانطباعيين ومنهم الفرنسيين خاصة بتركيز الفنان على عنصري الظل والنور وهنا برز أعلام لتلك المدرسة أمثال الفنانين: (ادوار مانيه – سيزان – ادغار ديغا – رينوار – كلود مونيه) نشأت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر وتعتبر آخر مرحلة من مراحل الفن كتقليد مباشر للطبيعة يستخدمون الألوان الأكاديمية التي كانت تستخدم في مراسم الفنانين بشكل تقليدي متعارف عليه اذ خرج الفنانون إلى الطبيعة وأرادو إن يسجلوا تأثير الضوء عند سقوطه على الأجسام الأساسية والبعض ادمجها والبعض الآخر خاض في استخدام الألوان في أسلوب تحليلي واعتمد على العين في أن ترى اللون في النهاية مندمجاً، فكانت ثورة التأثيرين هي بداية الثورة ضد الاعتقاد السائد بوجود حقيقة موضوعية عن الطبيعة ويمكن رؤية هذه الثورة في أعمال (فان جوخ وجوجان وسيزان) فقد وضع هؤلاء بعض الأسس التي تعتبر بذوراً للفن الذي اخذ اتجاهه بعد ذلك، وقد وضع هؤلاء الفنانون حياتهم بتأكيد المظهر الخارجي بصورة اعتمدت على السرعة الزمنية وقد أوصلنا هؤلاء الفنانون الثلاثة إلى محاولة محددة لخلق نوع حديث من التصوير له طابع حر في التعبير، وقد

كانوا هم بوادر الحركة الوحشية نتيجة إقامة معرض لهم سنة 1904م في صالون الخريف بباريس.

لقد انفردت الانطباعية بسمات حداثية كثيرة بفعل التحولات الجوهرية في الرسم الانطباعي مما جعل الانطباعيين يركزون على لحظوية الانطباع والقيم الضوئية وتسجيل اللحظة العابرة الآنية وتبرير الإحساس الذي يدركه الفنان للطبيعة بعين أشبه بآلة تصوير، ولهذا عملت الانطباعية على الحركة والمتغيرات المصاحبة للاشياء وأكدت علىقيمة المرئيات من خلال الضوء الساقط عليها مرتبطة بكل النظريات العلمية والتكنولوجية، فالتعبير الفني عند الانطباعيين هو إحاسيس مباشرة ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانة كما يحسها، لذلك لجأوا إلى تصوير المنظر نفسه عدة مرات وفي أوقات متفرقة من النهار ليظهر التحول الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب، وهناك عامل آخر كان له أثره على الانطباعية وهو اكتشاف أنبوب اللون الذي أتاح للفنان فرصة أن يخرج من مرسمه، دون أن يجد ضرورة لحمل حاجيات كثيرة ومزعجة، والاعتماد على النور الطبيعي بدلاً من الضوء الصناعي، وهذا ما أثر بالفنان الانطباعي بأن يعنى أساساً بتصوير مناظر الطبيعة في الهواء الطلق ومحاولة تصوير ضوء الشمس، إذ يرى كل شيء عن طريقه، وعبّرت الانطباعية عن المنظور اللوني الخطي بواسطة اللون ولم تعط للخط دوراً بارزاً، لكنها سلطت اهتمامها على الألوان التي تقوم بمهمة الفصل بين الكتل والسطوح.

أنَّ عين المصور الانطباعي كانت تشتغل بحدود الوصف وتقترب من إرباك عين المشاهد، كما أن هناك حرية فردية أكبر تقوض من الأطروحات الكلاسيكية لدى المصور الانطباعي، فكل رسام له الحق في تشيد قوانينه قدر حاجته إليها، كاللون بحد ذاته وبذلك يقول (سيزان 1839- 1906م) " أن اللوحة لا تمثل شيئاً ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً غير الألوان "

ويمكن القول أن للاكتشافات العلمية والتطور التكنولوجي ومنها الآلة الفوتوغرافية أثر كبير في توجه الفنان إلى استخدام رؤى ترصد المتغيرات والإحساس بالإيقاع السريع المتحرر للزمن فأصبح الفنان الانطباعي يرسم مجموعة من اللوحات للمشهد نفسه لكي يتحرى بإحساسه الذاتي كل التحولات التي تفرضها المتغيرات الآنية للأضواء الساقطة على المرئيات وبهذا تكون الذات قد اقتربت من الفطرية أو العفويةفالانطباعيون كانوا متجهين صوب الاهتمام نحو العالم الخارجي، حتى إنهم يعتبرون أن الضوء والوان الطبيعة أشياء لم يتمعن فيها الناس بعد بصورة كافية ؛ ذلك لابتعادها عن الواقع من خلال إن الشيء ينحصر إليهم بالصورة التي يطبعها على الشبكية فهو اي هذا الشيء يفقد ما هو ملموس منه لصالح مظاهره فحسب أو بالأحرى لصالح لتلك المظاهر من آنية وهذا ما يعمل على تحقيق التعبير الفني في الصورة المتغيرة وغير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به، وبهذا تعد الانطباعية تسجيلاً تمثل به الابتعاد عن الارادة لهذه المهمة، لما آلت اليه من مفاهيم جديدة طبقاً للاشتغالات التي عملت بها وفي نفس الوقت يعد الابتعاد عن الشيء نفسه بتركيبته ومادته عند الانطباعيين يعد هذا زحفاً نحو (اللاواقعية) بأعتبار إن الفنان المصور الذي اخذ ينقل الى الآخرين أحاسيس العين لا العقل كان هذا فقط ليتيح الفرصة لذاتيته إن يتقدم بها على الواقع الموضوعي الذي أصبح تمثل اللاإرادي به واضحاً.

لقد أهتمت الانطباعية بالمزج البصري بين الالوان وقد عنوا بوجه خاص بالألوان القزحية الجميلة لما فيها من نظرة وشفافية وبهاء، وابتعدوا عن الألوان الداكنة والألوان العكرة، فأصبحت الرؤية الانطباعية تأخذ مجرى آخر من خلال ربط التعبير الفني بالعلم والإفادة من ما وصلت إليه كيمياء الألوان من أن وضع لون من الألوان الرئيسية إلى جوار لون من الألوان الإضافية يزيد كل منهما نظرة وبهاء.

ركزت الانطباعية وقد جل اهتمامها على الاشكال والعلاقات البنائية، دون ان تسمح بأي من المراجعات العقلية التي من شأنها ان تقيد ابداع الفنان الذي اتخذ من اللون ودرجاته عنصراً اساسياً وفعالاً في تحريك عين وذهن المتلقي، وذلك بمعالجات اسلوبية تستبعد تحديد الأشكال والتقيد بأبعادها والاستعانة بالتدرج اللوني في تحقيق التعبير الفني، "وعلى هذا النحو ارتبط ثراء اللون بتكاملية الشكل وحيويته".

إن تفتيت اللون وادخال مفهوم الزمان المتحول قاد الى تفتيت سطح العمل الخارجي واحالته الى مجموعة من السطوح الملوية، لتتخذ من حركة الفرشاة وسرعة اتجاهها بين يد الرسام او زمن تسجيل المشهد وسيلة للمسك باللحظة الهاربة، " فالانطباعية تسعى الى ان تبتعد اقصى مايمكن عن لغة التشكيل، وتحاول ان تقترب من لغة الموسيقى"على اعتبار انها – (الاخيرة) – لغة خاصة ورمزية.

ولعل التقنية التي جاءت بها الانطباعية احدثت ثورة على التقنيات السابقة التي تعلي من شأن الخط على حساب اللون، انها تقنية تتفق مع مقولة (بيسارو- 1830- 1903): "لا ارى في الطبيعة سوى بقع فأنها قد تحولت الى مجرد بقع، اصبح الفنان لايثق بالعروض التقليدية السابقة للشكل وما تبعها من تشذيبات لصالح المضمون، فهي عرض بدون تعليق، وانطباع لم يتعرض للتصحيح".

تنطلق الانطباعية في تمثيل الواقع لا من المعرفة النظرية والفكر المجرد، بل من التجربة البصرية المباشرة (أي التجربة الحسية) وما تمليه من عودة الى العملية النفسانية شبه الالية واللاواعية، فهي تسعى الى بناء العمل الفني التشكيلي استناداً الى المعطيات الحسية جاعلة من اللوحة، بما تمثله من اجزاء مختزلة ومقتطعة من العالم المرئي في اوقات وظروف مناخية معينة، تعبيراً فنياً يتعارض الى حد كبير مع الاعمال الفنية السابقة ذات الطابع التأليفي، فهذه

الاخيرة تجمع بين عناصر واقعية واخرى متخيلة، وتعيد صياغة الواقع استناداً الى نظريات مثالية.

وللتعبير تشكيلياً عن هذه الظواهر الطبيعية، كان لابد للفنانين الانطباعيين من معرفة ظاهرة اللون وعلاقتها بالضوء حيث إن الانطباعية سلكت مسلكين لتحقيق أدائها الفني كان المسلك الأول هو التناغم اللوني بطابع اللاارادي، والمسلك الآخر هو الأسلوب العلمي الذي جعل من العقل هو آليه الأداء الارادي نحو تحقيق لوحاتها، وعليه فقد اتجه مجدداً هذا التعبير الفني الى تصوير الإشكال تحت ضوء الشمس مباشرة وعلى وجه التحديد لحظة شروق الشمس، وبناءاً على هذا ظهرت ألوانهم متألقة بالألوان الجميلة حيث عمدوا الى تصوير الواقع بألوان تعتمد على التحليل العلمي، متمثلاً بالأسلوب التنقيطي في الأداء وهو رسم اللوحة بالنقاط الملونة المتجاورة والفنان لا يصل الى هذه المرحلة إلا وهو قد بلغ الفكر الذي يوجه نشاطه ليصل الى هذه المرحلة من الوعي.

ان اول من اهتم بدراسة الالوان دراسة علمية هو السيد(اسحق نيوتن)(*) عند نهاية القرن السابع عشر عندما قام بجعل شعاع من الضوء يمر من عدسة منشورية وظهر لهبطريقة عامة، ان شعاع الشمس يتكون من سبعة اشعاعات ملونة هي على التوالي، البنفسجي، والنيلي، والازرق، والاخضر، والاصفر، والبرتقالي، والاحمر، وانه اذا جعلنا قرصاً او اسطوانه وضعت عليها هذه الالوان السبعة تدور بسرعة كبيرة فأنه يتكون احساس في العين بأن الاسطوانة بيضاء، وهذا ما ادى به الى الوصول للنتيجة التي اصبحت معروفة بعد ذلك والتي تؤكد على ان اللون الابيض يتكون فعلاً من الوان الطيف السبعة.

(*) نيوتن (سير اسحاق)I.Newton (1727.1642م): فيلسوف وعالم ورياضي وفيزيائي وفلكي انكليزي. اكتشف تكوين الضياء الشمسي 1669م وقوانين الجاذبية 1687م.

لقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات هامة في مختلف المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية... وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية التي اتبعت طرق جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية، همها الرئيس أن تسجل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وانياً دون اكتراث بالنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت فهي لا ترى في الطبيعة سوى تغيراتها بحسب الضوء والمناخ ذلك أن الفنان لم يعد يصور الأشياء استناداً لما تكون لديه من معرفة بهذه الأشياء، أو ما اكتسبه من خبرة وبعبارة أخرى فالفنان يصور ما يراه بسرعة كي يتمكن من تسجيل معالم الطبيعة الأكثر دقة وشفافية والأسرع زوالاً.

ومما يستحق ذكره بأن الانطباعيين نقلوا فضاء اللوحة إلى الشمس واستأثروا بمشاهد الطبيعة الخلوية واستغلوا ألوان الطيف بحيث أن الانطباعية كانت بداية الدخول إلى أعماق المشهد اللوني بعيد عن القيمة الموضوعية التي كانت سائدة إضافة إلى ملاحقتهم لحركة الضوء وسيولة الزمن مما دفعهم إلى الشك بالتراث البصري الذي ورثوه من عقود طويلة من الكفاح والمثابرة، وهذا ما جعل الرسام الانطباعي يتحسس فكرة التحول وسيولة الزمن المستمر والإنسان كونه جزء ضئيلاً من الكون يسير هو الآخر في حركة الزمن وتبدلاته، فالانطباعية انعكاس داخلي لواقع خارجي.

أن الحركة التلقائية والتجريب المتواصل مع الحدس أدى إلى نزوع الانطباعيين لأتخاذ آلية جديدة وطرق تعبير لم تلغ الاهتمام بقيمة وطاقة اللون والتعبير الفني والجمالي، الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والإدراك العقلي للخواص الجوهرية للأشياء مستندين بفلسفتهم على قوى (الذرة) (*) التي

(*) أن الفلسفة الذرية مفادها تحطيم الجزيئات الذرية لكشف كينونتها وجوهرها والإفادة من طاقتها.

تحول بمقتضاها البنية العامة إلى مجموعة ذرات صغيرة فأطلق عليهم تسمية الانطباعية التنقيطية (**) التي اعتمدت قانون (التضاد والتزامن) وكل البحوث العلمية الخاصة بالضوء وهذا ما دعا (سوراه، بيسارو، سينياك...) إلى معالجة اللوحة بطرق تعبيرية تعتمد نقاطاً صغيرة لونية بالفرشاة متساوية الحجم والشكل لتحقيق تركيب منسجم بتماثل المتضادات التي تمزج بصرياً في عين المتلقي، وهكذا تعد الانطباعية إلى جانب الرومانتيكية من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي.

ويمكن القول بأن اسم الانطباعية اقترن بأسم (كلود مونيه) (1840-1920) اذ عرض ذات مرة في معرض ضم نتاج كل من (سيزان، بيسارو، رينوار....الخ) لوحة بعنوان (شمس مشرقة –انطباع) شكل (14) وقد أثارت هذه اللوحة استياء وغضب المتزمتين واشتق من اسمها (انطباع) كلمة " انطباعية " لكي تشير إلى الحركة الفنية الجديدة التي كان هؤلاء الفنانين يمثلوها.



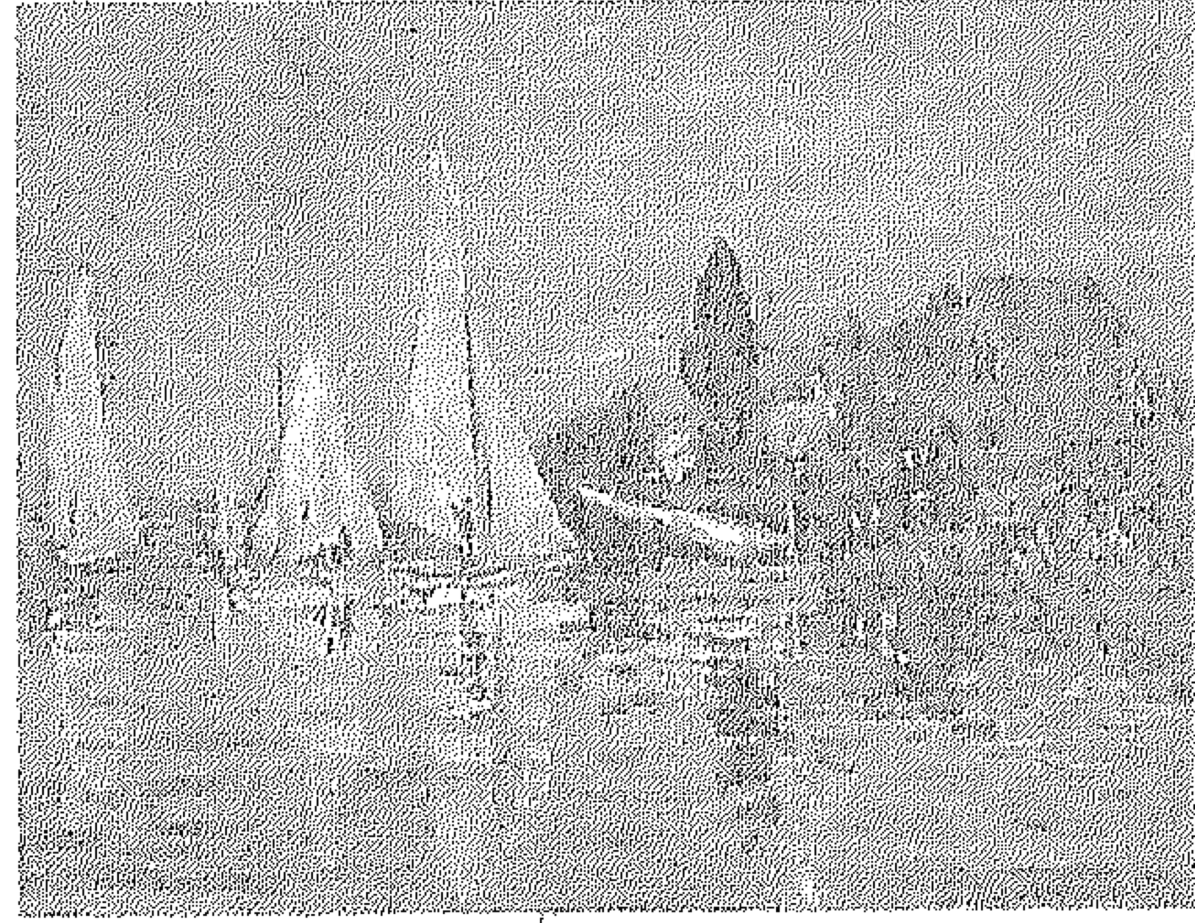
شكل (14) مونيه

انطباع شروق الشمس 1873

(**)التنقيطية :هي طريقة في مدرسة الرسم الانطباعي تبالغ في تقسيم الألوان بالتقريب بين نقاط متعددة اللون اما نهايتها فيطلق عليهم الانطباعيون الجدد.

كل شيء يتحول إلى العين الانطباعية، العين الأكثر رؤية ونفاذ، العين التي تكونت مع التجربة الأكثر إحساساً بقوتها الإدراكية، وغالباً ما كان (مونيه) يقول " العين يد " كما قيل عن " مونيه انه عين لكنه أية عين"، و (مونيه) نفسه يقول " نصور كما العصفور يغرد " مؤكداً بأن الانطباعية تتعارض كلياً مع المفاهيم التي جعلت التعبير الفني وسيلة لتنظيم العالم، وإعادة بنائه عن طريق العقل، فالتعبير الفني في نظر الانطباعيين ليس حالة ذهنية بل هو العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان إلى اللوحة مجسداً الانتقال السريع من الإدراك إلى الحركة التصويرية وهذه العملية هي "آنية" فيزيائية خالصة وهذا ما جعل (مونيه) يلجأ الى تصور المنظر نفسه في عدة لوحات ولكن في أوقات متفاوتة من النهار كي يظهر التحول الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب، فأصبح التعبير الفني مرتبط بتسجيل اللحظة العابرة.

من ابرز أعمال (مونيه) شكل (15) و (16)



شكل (15) مونيه

(منظر طبيعي)



شكل (16) مونيه

(الزنابق)

لقد كان لـ (مونيه) الدور الأكبر في التحول الذي طرأ على أصول فن التصوير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومن الممكن وصفه بأنه شخص متمرد يطيب له الخروج عن القواعد واستلهام الحقائق التي تقع إمام ناظريه لرؤية الطبيعة بعيني رأسه لا بعيون غيره من الناس وهكذا اختلفت الاساليب بأختلاف

الإحداث والظروف المواتية في الحياة والتي تتطلب استجابات جديدة وأساليب تعبيرية لها مغزاها في كل زمان ومكان لطرح أشكال جديدة وتجريب جديد ' كما في الشكل(17)



شكل(17) مونيه

امرأة في حديقة

لقد لعب (ادوارد مانيه) (1832- 1883) دوراً هاماً في نشأت التيار الجديد وقد بدد الألوان المعتمة في لوحاته وألغى الضلال السوداء وعمل على التأليف بين الألوان بحرية بحيث أصبحت الانطباعيه تستغني عن العمق الفراغي كي يفرض مفهوم جديد في الرسم واقترنت اعمالها بتقنيته الجريئة وألوانه الزاهية التي استخدم فيها البقع المتضادة مع الأسود والرمادي لكن كثيراً من إعماله قوبلت بموجة عنيفة من الاعتراض فهو كان ينقل الحياة العصرية بطرق تعبيرية مختلفة وبهذا أصبحت الانطباعية تعرض لوناً من الشكل الذي يقوم على كمال التعبير وليس على تمثيل الأشياء. ومن ابرز إعمال مانيه شكل (18).



شكل (18)

ادوارد مانيه 1874، الابحار

عمل مونيه بجد ليسجل على اللوحة ((الانطباع)) المحدد الذي يحدثه الضوء عندما يقع على سطحافضل اللوحات المعروفة والتي توضح الاسلوب الانطباعي المكتمل، وهي لوحات الحديقة المائية، سلسلة زنابق الماء، على الرغم من اننا نستطيع ان نحدد أشجار، قصب، جسر، اوراق الزنابق الطافية، وانطباعنا الكلي هو وميض للضوء واللون، التأثير المتلئلئ لضوء الشمس وانعكاسه من سطح الماء، وتقنية (مونيه) المركبة من ضربات فرشاة صغيرة وحية من اللون النقي تعطي بريق مبهر واتخذت لوحات زنابق الماء فيما بعد اشكالا مبهمة، واصبحت عبارة عن نقاط من طلاء، واثار وتنميقات وتشابكات لونية تكاد تؤلف اكتفاء بحد ذاتها، وهي تذكر بالرسامين التجريديين، كما في الشكل (19).



شكل (19) مونيه زنابق

لقد انطلقت الانطباعية اتجاه الطبيعة والفضاء الحر وهجرت الاستوديوهات وصالات العروض كما أصبحت تشتغل باللون، إذ تم مزج الألوان وتفكيكها بصرياً على سطح اللوحة وبعبارة أخرى فالانطباعية فتت اللون وأدخلت مفهوم الزمان والمتحول والسريع والمتغير في بنية اللوحة وهذا ما حصل في لوحات (مونيه، سيزان...الخ).

ولعل من بوادر الشعور بالواقع المتحول هو سعي الانطباعية إلى استخدام مختلف الاساليب في تفكيك الوحدات اللونية وتحويلها إلى بقع لونية بطرق شبه عفوية ولذلك فأن اقتفاء اللحظة العابرة بقصدية والتعبير الفني عن بنية الزمن ألحق التعبير وجوداً مطلقاً فتحول النص من فضاء مغلق إلى فضاء مفتوح

ومما يستحق ذكره بأن (مانيه و رينوار وبيسارو) كانوا في البداية من الواقعيين الذين اهتموا بتصوير مناظر الشواطئ وتسجيل تأثير انعكاسات الضوء على الماء وأصبحت اعماله مرتبطة بأستعمال الألوان الزاهية مع تقسيم طبقاتها على سطح اللوحة بتلقائية من وحي الواقع حتى أصبح الضوء طرازاً كاملاً وقد كانت الانطباعية بمثابة رد فعل ضد الواقعية نظراً لتأثيرها على الشخصية الذاتية للفنان وما يميزها عن الواقعية هو الإحساس الذي يشكل مثاليتها، كما

أن الانطباعية تتميز عن الرومانسية فلا نعثر في الرومانسية على تلك التهويلات العاطفية وصورها الأدبية وإنما أصبحت الأشياء الطبيعية العادية مضامين معاصرة بل وخالدة والشيء الجديد في الفن هو التعاطف مع الموضوعات التي تجري في الحياة اليومية.

أن الطريقة التي تتحول بها هي سيادة اللحظة والاتصال والشعور بأن كل ظاهرة هي حدث عابر لن يتكرر أبداً وموجه يجري فيها تيار الزمان ولهذا كان (مانيه) يستخدم طرق تعبر عن الانتقال المفاجئ من الضوء إلى الظل فبدت بها روح الاستهانة بالأسلوب التقليدي في التصوير ويشير (مانيه) إلى أن شتى الألوان المستعملة في رسم لوحاته تبدو بمثابة ألوان متمايزة ذات قيمة جمالية وتعبيرية قائمة بذاتها لان (مانيه) يعد رائداً لانطلاقة الفن الحديث.

انهم لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم بل يعمدون الى تحليلها، فهم يعرفون ان النور مركب من الالوان الاصلية كما يظهرها الموشور او قوس قزح، فيستعينون بهذه الالوان الاصلية لتصوير تأثيراتها، والمصور حين ينقل للاخرين احاسيس العين فقط يتيح لذاتيته ان تتقدم على الواقع الموضوعي، فالمصور الانطباعي اذ يستخدم الالوان الاصلية للتعبير عن الظواهر الضوئية، متخذاً الالوان الحارة للاقسام المضاءة، والالوان الباردة للظلال (بحيث تتحول هذه الضلال من اللون الداكن "البني" لتصبح زرقاء او خضراء او بنفسجية)، كما في الشكل (20).



شكل (20) مانية، مونيه يرسم في قاريه

أما (أوغست رينوار)(*) 1841- 1919 فأنه اظهر التعبير الفني بشكل آخر من أشكال التباين داخل المدرسة الانطباعية فهو يمثل حالة خاصة فبعد أن أعطى الانطباعية في البداية الصورة الأكثر سطوعاً وتألقاً وبهوراً يعود إلى نوع من الكلاسيكية ويتحول الى الرسم حيث أعجب بـ (رافائيل)، وأهتم في مرحلته الأخيرة بصورة المرأة العارية الحسية الشهوانية..الخ.

(أوغست رينوار 1841- 1919) قد أيد فعل المخيلة وهذا مايتضح في قوله: ان "التصوير اولاً نتاج مخيلة الفنان وليس ابداً نسخة عن الواقع لكنه كمنظومة تخيلية شاملة تميز بتوجيه مخيلته نحو الحياة الباريسية والكازينوهات وكل ما فيها من ترف ومتعة دون اعتماد النقل التسجيلي لتلك الحياة، وهذا يعني ان (رينوار) هنا قد اتاح لنفسه فرصة تخطي الواقع وكذلك تخطي القواعد التي فرضتها النظريات، وفي هذا الاتجاه، يحكى ان استاذ (رينوار) وقف مرة امام احدى لوحاته، فلما لم يرَّ فيها شيئاً مما يتفق مع قواعد الرسم الكلاسيكي، قال له متهكماً "لاشك انك ترسم لمجرد المتعة..." فكان جواب (رينوار): "طبعاً فلو لم يكن الرسم متعة لما رسمت...".

ينتهي المصور الانطباعي بأسلوبه هذا، الى ان يعرض علينا صورة عن العالم الخارجي فيها نصيب غير قليل من الابتكار، خاصة ان رغبته في الحفاظ على نقاء الوانه تحمله على ان يراعي، الى حد ما، قانون التكامل، وبموجب هذا القانون، اذا ما جاور الاحمر الاخضر، والبرتقالي الازرق، والبنفسجي الاصفر، يظهر كل منهما الرونق الاخر، بينما اذا خلطا يدكنان ويذبلان.

كانت الالوان في الماضي تخلط من مساحيق الاكاسيد، الامر الذي كان يستغرق مجهوداً ووقتاً كبيرين، ولكن مع منتصف القرن التاسع عشر، كانت الالوان الزيتية تباع في شكل انابيب معدنية مخلوطة وجاهزة للاستخدام مباشرة،

(*) رينوار Auguste Renoir 1841.1919، رسام انطباعي فرنسي.

وهو ما اتاح الفرصة لاستخدامهما في الرحلات التصويرية، يقول رينوار ((ان الوان الانابيب اتاحت الفرصة لنا للتصوير من الطبيعة بكل حرية، ومن دون الوان الانابيب... ما كان هناك أي وجود للانطباعية)).

ولابد من الذكر بأن (رينوار) وجد في التعبير الفني متعة في الحياة الحديثة ونقلها الى لوحاته التي تعبر عن المزاج النفسي أو الفعلي كما نجد في لوحاته كل شيء مندمج بطرق غير مرئية اضافة الى اهتمامه بالشكل وشفافية المنظر، كما في الاشكال (21) و (22).



شكل (21) رينوار

(بائعة التفاح 1890)



شكل(22)رينوار

(ازهار 1896)

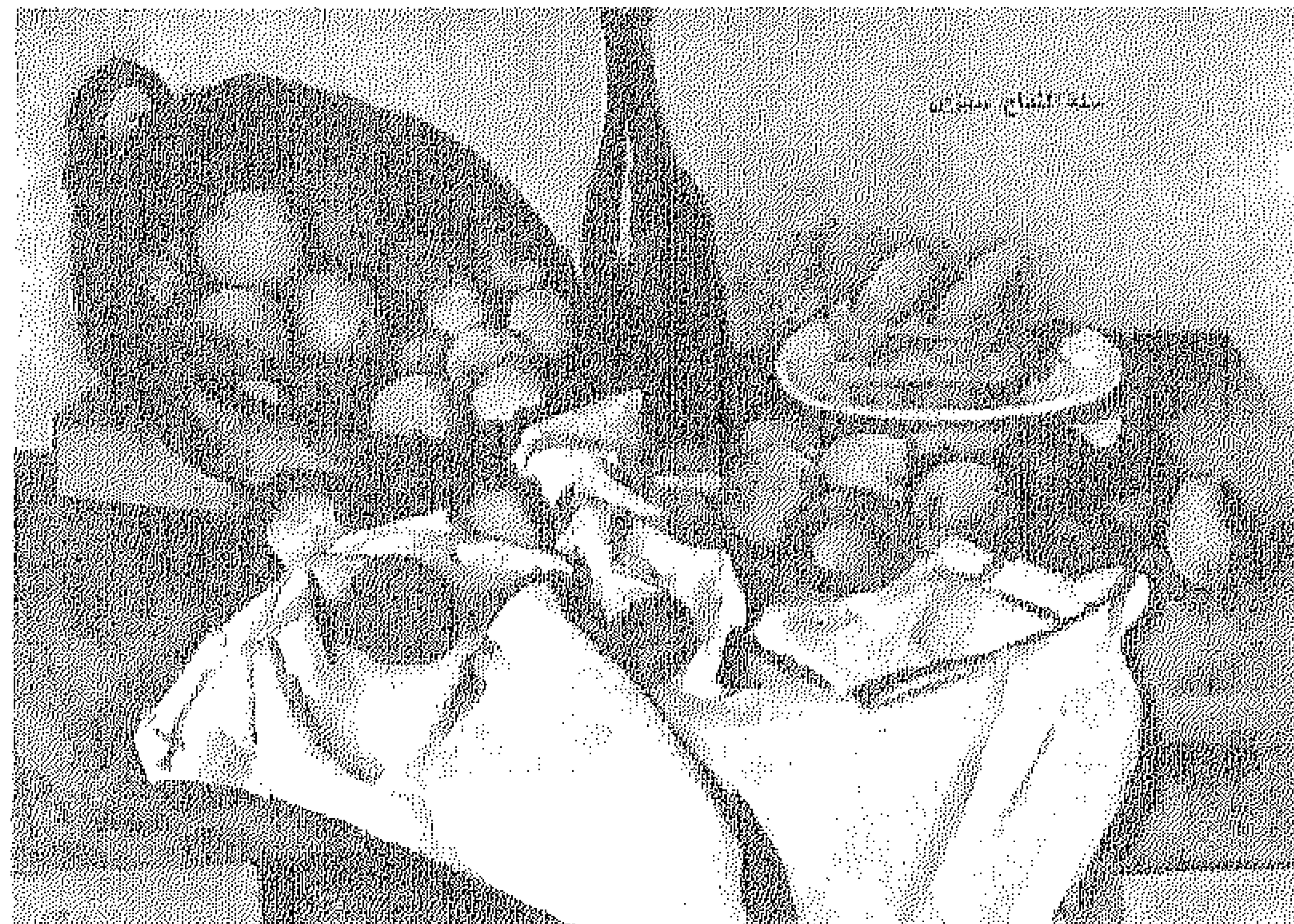
لقد أخذ التعبير الفني لدى (رينوار) شكلاً آخراً لان فنه لن يخضع لأية قيود خارجية أو داخلية سواء كموضوع أو كمعالجة، ويصرح (رينوار) بقوله: (التصوير أولاً نتاج مخيلة وليس أبداً نسخة من الواقع).

أماالتعبير الفني لدى (سيزان) فقد شكل تحولاً جذرياً في رؤية جديدة للشكل الذي بدأ يفارق المظهر الحسي للعالم المرئي وبهذا بدأ يحلل مظاهر الأشياء وفق اقترابها من الأشكال الهندسية للوصول إلى البنية الجوهرية الثابتة، وبهذا حاول (سيزان) التركيز على تنظيم العلاقات البنائية وفق موضوعية ليست بالنسبة للطبيعة بل لبناء اللوحة.

أن (سيزان) الذي دافع في بداية نشاطه الفني عن (كوربيه، ومانيه) الواقعيين وارتبط بالانطباعيين وشارك في معرضهم الأول، حاول التقاط معطيات الحواس والإدراك البصري، وركز اهتمامه على تحويل مظاهر العالم الفردية والعابرة إلى أشكال ثابتة، حيث أن (سيزان) صور الأشياء نفسها التي صورها الانطباعيون ووقف مثلهم أمام الطبيعة لكنه توصل إلى نتائج مختلفة فهو يهدف إلى أعادة بناء الطبيعة بعيداً عن عبادة الحس المادي بحسب أسلوب وجد مصدره في طبيعة الأشياء وليس في الانطباعات الذاتية للفرد التي هي دائماً مبهمة، ويسعى (سيزان) إلى إن يكونالتعبير الفني ممثل للاشياء نفسها ومحافظة على مظهرها الحقيقي وقوة الصورة البصرية.

لقد قدم لنا (سيزان) في ضوء التركيب الموضوعي تجارب جديدة وتعبير أحدث انقلاباً في كل الطروحات الحداثوية اللاحقة موضحاً أن التركيب والتناغم بين الألوان والخطوط هو كل شيء.

ومما يمكن قوله بأن (سيزان) قد مهد إلى التكعيبية وعندما رسم الفاكهة تجاهل واقعيتها لكنه جعلها غنية بألوانها إضافة إلى امتلاء شكلها فأصبح التعبير الفني ابدعياً، كما في الشكل (23).

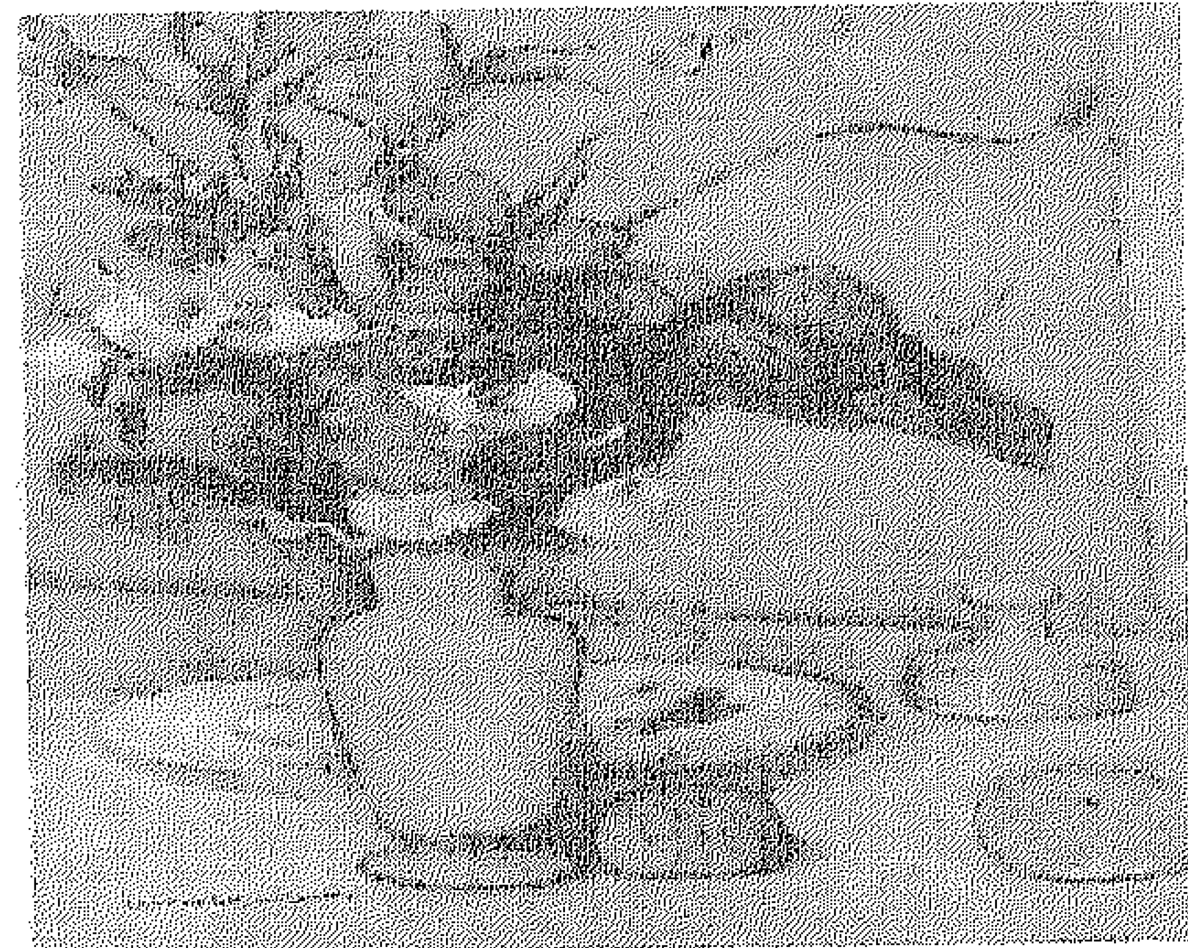


شكل (23) سيزان

(سلة تفاح)

وهكذا فالانطباعات لدى (سيزان) اكتسبت من الاتصال اللامباشر مع الطبيعة فإما إفسادها أو تزيفها فيكون من قبل العناصر الدخيلة فالالتصاق أو التجاوز لا ينحل مع شعور الروح لأدراك صحبة العالم وهذا ما جعل (سيزان)، يؤكد بأن التصوير ليس تجسيداً لكل ما هو متخيل وليس إسقاطا لأحلام في الخارج بل هو دراسة للمظاهر بشكل دقيق.

لقد لجأ (سيزان) إلى سلسلة من عمليات التفكيك للإشكال المرئية وطور من خلالها أنظمته التي ترفض الإيهام بوساطة توحيد السطح والعمق ودمج السطوح غير المتقاربة في الواقع متوخياً تنظيم الأشكال وفق انساق إدراكية حسية فالمهم هو امتلاك التناغم بين علاقات كثيرة وبالتالي تجسيده في طاقات معبرة، ومن بين ابرز أعمال (سيزان) شكل (24) و (25)



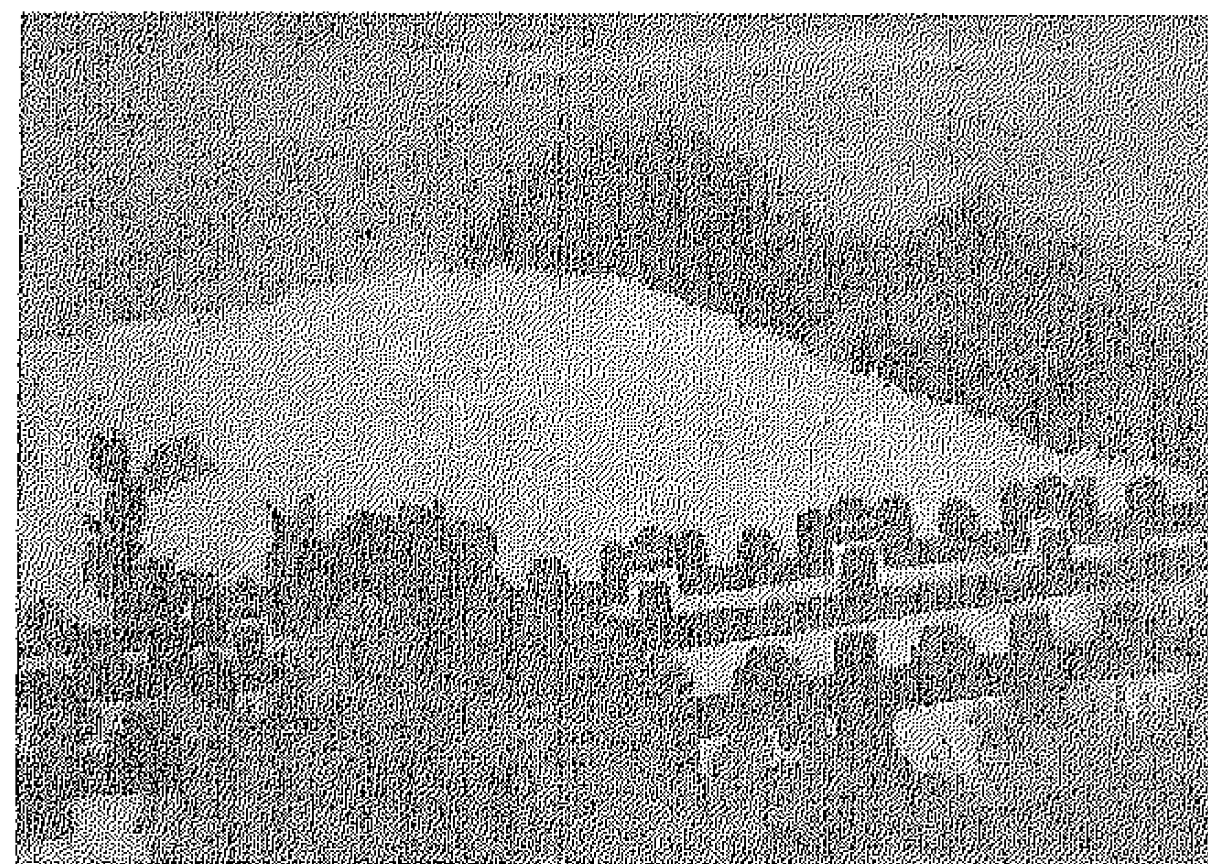
شكل (24) سيزان (ازهار)



شكل (25) سيزان (منظر طبيعي)

اذا كانت الانطباعية قد اهتمت بتصوير العالم المرئي بتعبير جديد يقوم على التجربة الذاتية للفنان، فأن مجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر أمثال (غوغان، سيزان، فان كوخ) ذهبوا في اتجاهات عدة وبعضهم قد حاول أن يطبق في التصوير ما قاله (بودلير):" أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجار لونت بالأزرق، فليس للطبيعة من مخيلة " هذه الرغبة تحققت مع (غوغان) الذي تخلى عن اللون المحلي ورفض " عوائق المشابهة " ثم انتقل إلى اللون الاصطلاحي الذي طالب به (بودلير) وبشكل متناقض مع الغاية التي يسعى إليها (مونيه).

أن التعبير الفني لدى (غوغان)وأسلوبه التصويري البنائي ينهض على تجزئة الشاشة التشكيلية (سطح اللوحة) وفق طريقة عرفت بـ (القواطعية) وهذه الطريقة تعتمد على المساحات اللونية المسطحة المحدودة بواسطة خطوط عريضة واضحة، كما في الفنون الشرقية حيث إن التعبير الفني لدى (غوغان) يعتمد على الخط واللون معاً فلم يكن اللون وحده يجسد المدى التشكيلي للوحة وقيمتها البنائية بل يشترك مع الخط في تحديد المساحات والأشكال المسطحة مع بعض العناصر المأخوذة من الواقع بمعنى ان الخط واللون يسهمان في التعبير الفني بشكل واضح. ومن ابرز أعمال (غوغان) شكل (26) و (27) و(28)



شكل (26)غوغان (هناك ميري)

"There is the Marae" ، 1892م



شكل (27)غوغان

بقال وادع في فردوس بدائي



شكل(28) غوغان السلام المريمي

يعد (غوغان) من أوائل الفنانين الذين شايعوا النزعة الوحشية وترك ورائه عالماً مميزاً من الألوان بوضعه اللون الأزرق البحري في الشعر، الأهرة في اللحم، والقرمزي في الشمس، كما انه اثبت بأن اللون يحيا بقوة تعبيرية عالية وتمكن من فتح أعين الناس للفن البدائي.

أن التعبير الفني لدى (غوغان) تمثل بشكل آخر فقد اخضع أشكاله إلى عملية اختزال وقد سلك في أدائه الفني سلوكاً تجريدياً ذا رمزية عاطفية عميقة، ويقول (غوغان) " لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة فالفن تجريد استخرجه من الطبيعة، احلم به، وفكراً فريداً بالخلق الحاصل، ان اسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل، أن تبدع، أن تخلق".

لقد حاول (غوغان) ببراعة تعبيره الرمزي والخيالي أن يحيي الطبقات العميقة في النفس البشرية ودعى إلى البدائية لانها ضرورة روحية، وحريته ذاتية وجمالية تحرر الفن من أمر الواقع إذ اندفعت أساليب التعبير الفنية نحو البدائية حيث الفطرة والتوحش، اذ ان (غوغان) "حاول الوصول الى فن يستند على بنائية المخيلة في تأسيس صورة ذهنية منفلتة عن العالم الفيزيائي في معالجاته، أي تحويل آلية المعالجة الواقعية الى نوع من التحول والتبدل في اسس الصياغة وكأنه يخلق ويركب عالماً جديداً، وذلك لان المخيلة تحتفظ بالشكل الجوهري للشيء وان هذا الشكل الجوهري يحصل عليه بواسطة تبسيط الصورة التي حصل عليها تصوره من الشيء، وان الذاكرة تلتقط فقط ما يكون ذا مغزى او على وجه التحديد انها تستقيما هو رمزي، وان الشيء المحتفظ به انما هو خلاصة ومجمل الشيء وهو التخطيط البنائي الميسر الذي استخدمت معه الالوان الناصعة".

أن (بول غوغان) يبدو متطرفاً في رؤيته الإبداعية في معالجة آلية الإدراك لملامح العالم الخارجي فهو يبحث عن مدركات من أشكال ومشاهد مانحاً إياها طاقة تعبيرية تتسم بالفطرية والغريزية ويخلق قيماً استيطيقية تحمل رؤى التعبير الفني المتسمة بالواقعية السحرية، واستطاع أن يقدم تعبيره لتمثيل كل ما

هو مرئي ولا مرئي، وقد تميزت أعماله بتجديدات حيوية وتركيبية واقتصر على استعمال ألوان الطبيعة الأكثر انتشاراً للتوصل إلى نتائج تصويرية وأسلوبية رسخت مفهوم الحداثة.

وهكذا أصبح هدف الفنان الانطباعي هو التعبير الفني عن انطباع حي بتعبير جديد وبرؤيه جمالية حديثة كأن يرسم انطباع ضوء الشمس على العين ليس كما تراه لكن بشكل انعكاسات للون إذ لا توجد ألوان ثابتة للأشياء بل أن الأشياء تكتسب انعكاسات الجو المحيط بها، وتشكل الانطباعية ظاهرة من ظواهر التحول للعالم الذي ولده تتابع الاحداث وتطور المجتمع الغربي منذ النصف الاول للقرن التاسع عشر... ولأن بدت الانطباعية في ايامها الاولى وكأنها امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة على صعيد الفن التشكيلي، بمدرسة باربزون، الا انها وقفت موقفاً مغايراً من الواقع نفسه ومن التقاليد والنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت.

ويشير (سيسلي) إلى أن تحليل الألوان أفاد الحركة الانطباعية من زاويتين الأولى: اكسبها روح التفاؤل الناجم من بهاء ولمعان اللون، والثانية: اكسبها التحرر من الألوان، كما تبدو في الطبيعة بمعنى أن غاية اهتمام الانطباعية هو أظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الضوء فيها بغض النظر عن واقعيتها الموضوعية.

ولابد من الإشارة الى أن الانطباعية سعت الى تفكيك وحدة العالم ورده إلى مجموعة من الأضواء والألوان وتسجيله بوصفه مجموعة من المدركات الحسية ومن ثم ذهب البعض إلى الربط بين اتجاه الانطباعية في الفن والاتجاه الوضعي في الفلسفة لان الأخير يضحي بالذات والروح من اجل الموضوع والمادة، وقد أكدت الانطباعية على التغيير والتحول والصيرورة معتمدة على مقولة(هيرقليطس) الشهيرة:- " انك لا تنزل النهر الواحد مرتين لان مياه جديدة تنزل من حولك أبداً " مما تقدم نجد ان الانطباعية وبالرغم من وجود فروق

اسلوبيةفي اداء فنانيها الا ان منهجها الافتراضي كان متشابهاً، في امور عدة يمكن ان نوجز اهمها بالآتي:

- تنحصر العمليات التحليلية التركيبية لبنائية الصورة المركبة في الانطباعية بالشكل المرئي وخاصة الشكل الطبيعي.
- الانطباعية تصور الاحساس بالاشياء بدلاً من تصوير الاشياء ذاتها، لتقدم الصورة بديلاً عن الواقع، أي تمثيلالواقع وليس تقليداً ومحاكاة للواقع، وهذا يعني ان الاداءات البنائية تنطلق من خلال فاعلية المخيلة الحرة.
- قدمت الانطباعية طريقة جديدة في تصوير المدى التشكيلي تنطوي على استبدال المنظور الهندسي بالمنظور اللوني، لتحيله مع المفهوم العقلاني الى مفهوم حدسي عفوي متخيل مجَسداً لونياً، لتصبح اللوحة ليس وصفاً للواقع بل وصف لتجربة الفنان حيال الواقع، أي تصوير رؤيته بدلاً من تصوير مايراه حرفياً.
- تتفق الانطباعية على عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي وان هناك دائماً نشاطاً يتداخل بين الوقائع البصرية وفعل تحقيق الرؤية، وهو نشاط يمكن تسميته بالنشاط التفسيري الذي تقوم به عملية الادراك.

واستمراراً للانطباعية جاءت الانطباعية المحدثة (التنقيطية أو التقسيمية) ومن ابرز روادها (سوراه، وسينياك) حيث إنها تحاول إن تجعل الذرة أساس الأشياء وبالتالي أن تجزؤ الشكل إلى مجموعة ذرات متجاورة، ويصرح (ماتيس) إلى أن التقسيمية قد أدت إلى تمزق اللون وتمزق الشكل

لقد اتجه فنانو الانطباعية المحدثة إلى تطبيق الأساليب العلمية الحديثة في علم ضوء الشمس والتغيرات التي تحدث للمرئيات بأسلوب هندسي، فقام الفنانون بتحويل الضوء إلى بقع لونية صغيرة بجانب بعضها البعض وقد استخدموا الألوان

التكميلية وسموها بالتحليلية، فقد كان (جورج سورا) (1859- 1891) الفنان الذي اجتمعت فيه نزعتان متناقضتان، النزعة التحليلية الموغلة، ونزعة تركيبية صارمة كما اجتمع لديه وجهان آخران على طرفي نقيض وهما الشاعرية المرهفة والمفرطة الى حد العمل على وضع قواعد شبه علمية لكل خط ولكل لمسة لون، فقد اراد من ناحية السير بالنزعة التحليلية عند الانطباعيين الى آخر الشوط فلم يقتنع بتحليلهم الوان الطبيعة الى ألوان الطيف الشمسي وإنما مضى فحلل هذه الألوان الى الألوان الرئيسة الثلاثة، وإذا كان مذهب الانطباعين قد حملهم على استعمال اللون في صورة لمسات صغيرة فأن منهج (سورا) اعتمد على رسم المساحات اللونية بهيئة نقط صغيرة منفصلة من ألوان أصلية متكاملة ينتج عن تجمعها اللون المطلوب، إذا نظر إليها مسافة بعيدة.

وبتأمل عمل (سورا)، (جزيرة غرانجات) سوف تلمس اطلاقية الرؤية التي أحالت المشهد الواقعي الى نموذج فريد من تناغمات لونية زخرفية فما عاد وجود الأشياء والشخوص الحتمية يفرضها التشكيل ومسوغاً لدينا متفاعلاً مع جو اللوحة العام....تبعاً لذلك، فأن(سورا) يغاير الانطباعية بمسلكها الأول بأمتثاله للارادة وتداخل العقل في تكوينها عما يتيح لخبراته العلمية إن تشتغل لتنشئ علاقات شكلية ذات طبيعة تقترب من الهندسة، كما لاتخلو هذه الأدائية الإرادية من القوى الحسية والوجدانية التي تقدم دلالات تعبيرية وعاطفية تجاه اللون خاصة واظهار ذلك من خلال الإشكال الحسية.

لقد اعتمد التعبير الفني في " الانطباعية التنقيطية " على البحوث العلمية المختصة بالضوء وقد ادعى (سوراه) بأنه " استطاع أن يرتق الثوب الممزق الذي خلفه الانطباعيون السابقون " وبقدر تعلق الأمر بهذه التحولات التي شهدها الفن الأوربي والتي قادت إلى ظهور تعبير جديد فأن الإضافة التي حققتها الانطباعية المحدثة جاءت عندما تخلى رواد هذا الاتجاه عن الأداء السريع لرصد اللحظة الهاربة، كما كان متبعاً سابقاً فأتخذوا آلية أكثر تردي وتعقل، دون أن يفقدوا

اهتمامهم بقيمة اللون التعبيري والتشكيلي، وهذا ما قادهم إلى الإدراك الذهني للخواص الجوهرية للظواهر.

ففي لوحات (بيسارو) نجد أن (تقنية التنقيط) لم تقف حائلاً أمام شمولية الرؤية في الحد من واقعية الأشكال وعزلها عن القوالب الطبيعية المعهودة سابقاً، ويمكن القول بأن التنقيطية شملت تكسير اللون في المشهد الطبيعي إلى عناصره الأساس ثم نقلها إلى السطح التصويري بحالتها الخالصة بضربات فرشاة صغيرة وبنقط تاركاً لعدسة المشاهد واجب إعادة تكوين الألوان' كما في الشكل(29).



شكل (29) بيسارو الحديقة في بونتواز

ان (بيساروCamille Pissarro) الذي اصبح احد الانطباعيين وشارك في معارضهم الثمانية (1874-1886)، وان اول لوحة له قبلت في الصالون عام 1859 وكان يعرض هناك كل سنة تقريباً، في عام 1863 شارك بثلاث لوحات مناظر طبيعية في صالون المرفوضين.

كان (بيسارو) احد الرسامين الذين يثق بهم (سيزان) ويعتقد انه يستطيع مساعدته في لوحات المناظر الطبيعية، وربما كان هو الشخص الذي يمتلك التحمل والصبر للتعامل مع مزاج(سيزان) الصعب، اخذ (بيسارو وسيزان) العمل

معاً في الريف والرسم المباشر من الطبيعة، وقد كان (سيزان) يرسم بين فترة واخرى صوراً من خياله ولكن بعد منتصف السبعينات اصبحت المشاهد التي امامه في الطبيعة اكثر اهمية.

عند الرسم معاً اوضح (بيسارو لسيزان) ان الشكل يمكن ان يمثّل باللون بالاضافة الى الخط؛ وان من المهم تسجيل انعكاسات الالوان على الاشياء المحيطة بها، وان اللوحة يجب ان لا تهاجم دفعة واحدة، وانما بالتدريج بحيث تكون جميع اجزائها تتقدم في نفس الوقت، لقد نظم (بيسارو) ((باليت)) (سيزان) ودعاه ان يترك الالوان الارضية الثقيلة.

يقول(سيزان) ((ربما نحن جميعاً قد اخذنا من بيسارو))، لقد ((تخلى عن اللون الاسود والاوكر وباقي الالوان الارضية منذ عام 1865))، بالاضافة الى تعريف(سيزان) بالالوان المشرقة، وقد اقترح (بيسارو) عليه التقنية اللونية الانطباعية المجزءة، وضربات الفرشاة القصيرة، وعمل(سيزان) مع (بيسارو) خلال عام 1872، 1873 والنصف الاول من 1874، وكانت رغبته في التعلم كبيرة وقدرته على العمل لاتكل، ويذكر (بيسارو) ((لقد كنا دائماً معاً، ولكن كل واحد منا احتفظ لنفسه الشيء المهم الوحيد، مشاعره الخاصة))، من خلال الشكل (30) والشكل (31) اللذان هما لوحتان لـ(سيزان و بيسارو)لنفس المشهد يمكن ان نفهم الاختلاف بينهما.



شكل (30)

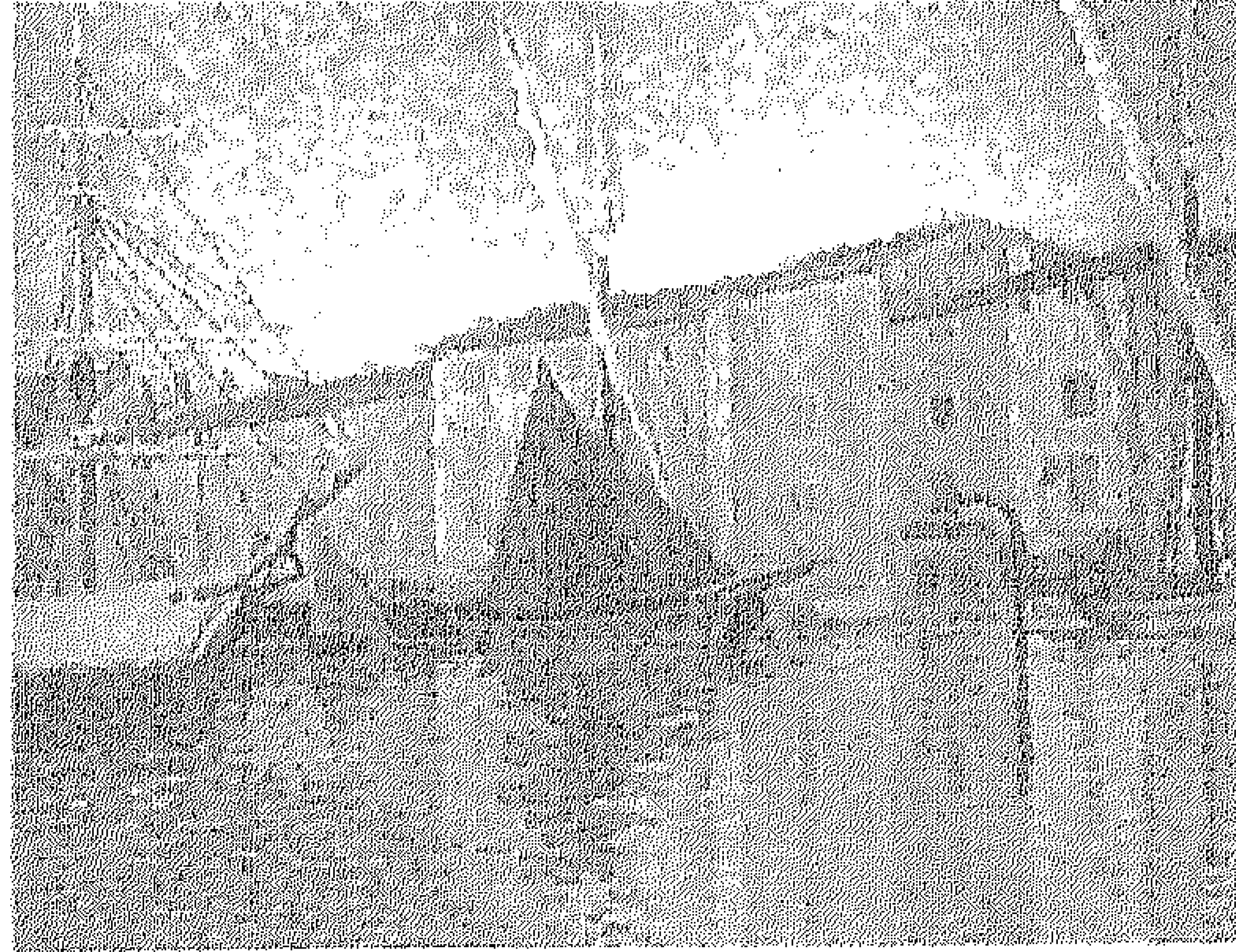
سيزان بستان في بونتواز



شكل (31)

بيسارو بستان مع اشجار فواكه مزهرة

أن هذا التحول بأتجاه العقلانية " محاولة لإنقاذ الانطباعية بأستخدام أخطائها نفسها " لكن بتقنية وتعبير يعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء والتي تصل اكتشافاتهم إلى منهجية (اللونية –الضوئية) وقد تميز نشاطهم بمقدرة حسية كبيرة تنعكس في المواضيع التي يكون موضوعها الماء، كما في الشكل (32).



شكل (32) سينياك

العوامة الحمراء1895

وقد تناولت الانطباعية المحدثة موضوعات الانطباعية إلا أنها عالجتها بطرق مختلفة وتحول معها الموضوع إلى صيغ رياضية وتحولت اللوحة إلى وسيلة استعلامية حول الموضوع بعيداً عن الرمز والإيحاء.

ولابد من نافلة القول ان الانطباعية تعني التغيير وأولوية اللحظة، او هي سيطرة الحالة العابرة على السمات الدائمة للحياة، فالانطباعية هي ذروة ثقافة جمالية مرتكزة حول ذاتها بشتى وسائل التعبير الفنية التي تتبدل بتبدل الرؤية الفنية، واكتساحها لكافة المعايير الجمالية الكلاسيكية شكل نقطة تحول في تاريخ الفن الغربي بالنظر إلى الأشياء وإلى الحياة في مجموعها كونها في حالة تغيير مستمر، فأصبح الانطباعيون يرون الأشياء والعالم على أنها عبارة عن ألوان وأضواء مشعة، فأصبحت أساليبهم في التعبير الفني مرتبطة بغايات بصرية جمالية، ولهذا عد التعبير الفني الانطباعي أولى محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية والانتقال إلى اللاواقع والتوصل إلى استقلالية الوسائل الفنية أزاء الموضوع فأهملت الخطوط الخارجية وأفقدت الشيء موضوعه وبالرغم من ذلك آلا أنها واجهت أنتقادات معاصريها والتيارات الفنية التي أتت بعدها، وهذا ما دفع (سوراه) لأن يوجه التعبير الفني في الانطباعية نحو مسار جديد وتقنية جديدة يتم بتجزئة القيم اللونية ومجاورتها وفق منهج علمي، بحيث يتم مزج الألوان بصرياً في عين المشاهد، وفي صدد ذلك لابد من القول بأن الانطباعية المحدثة ما هي إلا محاولة لتنظيم منهجية الانطباعية التي اهتمت باللون والرغبة في تحويلالتعبير الفني في السطح التصويري إلى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية فتحولت إلى نسقاً من البقع والجزيئات التي لا تنم عن شكل معين لكن المتلقي فجع (بتشويه الطبيعة) التي كانت ماثلة أمامه في صورة مثالية من قبل وصار يبحث عن لوحات الانطباعيون، وعن الأشكال التي ألفها وصور الطبيعة التي ارتسمت في مخيلته فلا يجد سوى بقعاً ونقطاً تمثل ظلالاً وأضواء

وبصريات مبهمة متداخلة وهذا يعني أن الانطباعية شكلت منطلقاً للتحولات الكبرى التي شهدتها أوربا مع بداية القرن العشرين.

فكرة الايحاء والتعبير لدى الرمزية:

اول من ادخل لفظ الرمزية هو الفرنسي (موريس MOREAS) وعرفها بأنها: "محاولة الاستعاضة عن الواقع - في الشعر- بالفكرة"، معلناً بذلك ولادة الرمزية، و(الرمزية) تنزع الى الابهام؛ بالمعنى التعبيري الشفاف الذي لايسلم معناه، فأنت لاتلمحه ولا تستطيع مسكه، فتوحي ولا تعرف، معطية بذلك اشكالاً وافكاراً يجتهد القارئ او المشاهد في تأويلها فشبهها الناقد (سكوت) بالتموجات الدائرية المتسببة من سقوط حجر في الماء، فتتسع مع حدود ذهن المتلقيالا ان الاسراف في تركيز المعاني يؤدي في احيان كثيرة الى نوع من الغموض التام يصل مبلغه حين لايستخدم الرمز الا لذاته فحسب، فيصبح الايحاء والغموض خلاصة الفن الرمزي.

ان اغلب ماجاءت به الأعمال الرمزية هو رفضها للتقاليد الاكاديمية، حيث دأبت في البحث عن التجدد الذي اصبح نسبياً في اغلب اعمالهم، فقد عبرت بوحداتها ورموزها عن مضامين تستنفر القوى بالعودة الى جمالية العصور القديمة (اليونانية – الشرقية)، والتي توجهت نحو التجسد اللامرئي في الاعمال، فجاءت اعمال (دوشافان)، لتصور عالماً مثالياً صيغ في وحدات شكلية فنية ولونية هادئة تجمعها بنية تركيبية ساكنة، لذلك اصبح (العمل الفني) مسطحاً لتجربة الفكرة (السامية – المثالية)، كما اثرت اسهامات (غوغان) - احد ابرز ممثلي الحركة الرمزية - في اغناء وتعميق افاق الفن الغربي، بشكل عام، والرسم بشكل خاص، فأصبح الرسم الحديث مديناً بالكثير لرمزيته، لانه كان الملهم الرئيسي لروح الميل الديكوري في اعمال الرسم.

ان (غوغان) حاول الوصول الى فن يستند على بنائية المخيلة في تأسيس صورة ذهنية منفلته عن العالم الفيزيائي في معالجاته، أي تحويل آلية المعالجة

الواقعية الى نوع من التحول والتبدل في اسس الصياغة وكأنه يخلق ويركب عالماً جديداً ، وذلك لان المخيلة تحتفظ بالشكل الجوهري للشيء وان هذا الشكل الجوهري يحصل عليه بواسطة تبسيط الصورة التي حصل عليها تصوره من الشيء وان الذاكرة تلتقط فقط ما يكون ذا مغزى او على وجه التحديد انها تستقيما هو رمزي وان الشيء المحتفظ به انما هو خلاصة ومجمل الشيء وهو التخطيط البنائي الميسر الذي استخدمت معه الالوان الناصعة.

فقد أسهم (غوغان) بأسلوبه التعبيري والفني في اغناء الرسم الرمزي والوحوشي والتجريدي فيما بعد ، وبهذا فأن بنية الشكل لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية جديدة ، تفتح معها افاقاً في الفن التشكيلي ، فقد استخدم اللون بتحررية واحساس بدائي ، وجرده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي ، اذ استخدمه بصفته المرجعية وبنغمات لونية مكثفة ، وقادت هذه التقنية الى (الرمزية الغنائية)(*) في اللون وتشويهها للشكل بعيداً عن الواقع الحسي الطبيعي ، فأصبحت بنية الشكل تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية ، والتعبير الفني عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية ، فأصبح (الشكل) يرمز الى خصوبة رؤية الفنان وثرائها ، ويعبر عن وجداناته الداخلية ، فتظهر من خلال بنية الشكل: الاعتباطية ، الطفولية ، البدائية ، وبالتالي هي رؤية خصبة اثرت الفن الحديث بشكل عام والرسم الرمزي بشكل خاص ، فضلاً عن تأثيراتها على الحركة الوحوشية في بنية الشكل ، فنجد ان هذه التقنية البنائية في اللون تتطور الى ابعد مدياتها ، وبأسلوب (غوغان) البنائي نجده قد وسع من مبدأ الذاتية في بنائية الشكل ، وحاول الانعتاق من قيود

(*) استخدمت هذه الكلمة لتدلل على نوع من الصفة او السمة في الشعر ، وهي اسلوب مباشر للوصول الى تعبير عن حاله وجدانية بعيداً عن الصبغة العقلية ، وتعني في الرسم استخدام الالوان وتناغماتها التي تؤثر في وجداننا بطريقة لاتفسير لها ، والغنائية سمة ترمز الى خصوبة رؤية الفنان وثرائها.

الموضوعية والزاماتها ، فهو يظهر نوع من (النكوص) (REGRESSION) في احساسه ليتراجع الى احساسه البدائي والحس الفني البدائي والفطري من اجل الوصول الى شكل يرمز ويعبر عن الشعور الباطن للوجدان، حيث قادت هذه الرؤية الفنية لـ (غوغان) الى بناء اشكاله بصيغة تسطيحية تنحى منحاً رمزياً.

ولعل من ابرز المنطلقات والمبادئ التي جاءت بها الرمزية على صعيد (الشكل) التي تسعى من خلاله الى تنظيم الاحساسات الجديدة، وهي التي عولت بالكثير منها على اعمال (غوغان) بأنه على (العمل الفني) ان يكون:

- ليس مثالياً (idealiste) فحسب – لان المثالية تقتصر على الانتقاء من الطبيعة بل يحمل افكاراً (idelist) لان مثاله الوحيد هو التعبير الفني عن الفكرة (idée).
- رمزيا لانه يفسر الفكرة بالاشكال والوحدات الرامزة.
- تاليفياً (synthetique) لانه يكتب ويبث هذه الاشكال بواسطة الرموز.
- ذاتياً لان الموضوع لايعتبر ابداً من حيث هو شيء، بل من حيث هو رمز يدل على فكرة مدركة من الذات.

وفي ضوء ذلك نجد أن الرمزية تؤثر في وجداننا بطريقة لاتفسير لها ، مثلما تؤثر في وجداننا اصداء الكلمات في قصيدة غنائية، بحيث انها تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية، عالم من (الاعمال) قادر على ان يرمز الى خصوبة رؤية الفنان وثرائها وعلى ان يعبر عن بهجة الفنان الخلاقة.

والمدرسة الرمزية مثلت ردة فعل ضد الحركة الطبيعية،والحركات التي تحاكي الواقع المادي والأحداث اليومية، فالرمزية التشكيلية،لا تسعى إلى مجرد تقليد الأشياء المرئية، بل تبحث فيها عن الانطباع والإحساس المفرط والشعور الذي يعكس الوعي بالحقائق الخارجية ،وينعكس بذلك على الإيحاء بعالم مثالي يميزه التعبير عن الحالات النفسية، فالصورة لدى فناني الرمزية لا

تبتكر لحد ذاتها، لكنها تبتكر للأفكار التي تعبر عنها، وما الطبيعة إلا منطلق الفكرة بأتجاه الحلم.

تبحث الرمزية في " تغليف الفكرة بشكل شعوري"هكذا جاءت العبارة في أول بيان للرمزية سنة 1886، للتدليل على التعامل بالرموز التي وحدها تمكن من الوصول للمعاني الخفية وللحقيقة العالية وقد جمعوا بين التصوير الأكاديمي والتصوير الحر، كما دأب بعض الفنانين إلى التعامل مع الصورة الفوتوغرافية لصياغة الأفكار والتعبير عنها تشكيلياً، ومن خلال بعض القواعد الكلاسيكية استطاعوا توظيفها وبلورتها وفق رؤاهم حيث اهتموا بمواضيع الميثولوجيا، والتصوير المثالي للمشاهد، والصورة اللامنطقية، بالإضافة إلى رموز تواجدت بكثرة مثل المرأة، الحلم، الزمن، الغموض، الأحجية، السوداوية، القبلة، الصمت، النوم كل هذه الرموز والمعاني التي صيغت تشكيلياً كانت على صلة وثيقة بالشعر والموسيقى وتنوعت أساليبهم التعبيرية والتشكيلية التي تبحث في هرمونية اللوحة وجماليتها من خلال تقنيات تضفي ثراء على الصورة/ الفكرة وهي ضبابية الأشكال وتذبذبها، عفوية اللمسة، الترابط بين دقة الرسم ومسحة الفرشاة التي تقلص حدة الشكل.

فالرمزية حركة في الأدب والفن ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل للمدرستين الواقعية والطبيعانية، وهدفت إلى التعبير عن سر الوجود من طريق الرمز، وقد تأثر الرمزيون، أكثر ما تأثروا، بأعمال بودلير Baudelaireومع احتفاظهم بمبدأ ((الفن للفن)) فقد سعوا في المقام الأول إلى إعطاء القارئ انطباعاً عن وعيهم الباطن، معتمدين في ذلك على الموسيقى والصُّور الشعرية التي تبرز «أحلام الشاعر الداخلية»، وإنما نشر (موریاس Moreas(بيان الرمزية في صحيفة «الفيغارو» في 18 سبتمبر 1886، ومع ذلك فإن كثيراً من مؤرخي الأدب يعتبرون (مالارميه)Mallarme، وليس (موریاس)، مؤسس الرمزية، على حين يُعتبر (ألبير سامان Samain وبول فيرلين

Verlaineبول فاليري Valery)) من أبرز أركانها، وفي أعمال (إيليوت Eliot وبروست Proust وجويس(Joyceعناصر رمزية قوية.

أما الرمزية الموسيقية فيمثلها (دو بوسي)Debussy ، في حين يمثل(ماترلينك)Maeterlinck الرمزية في المسرح، وفي الرسم يبدو أثر الرمزية في كثير من أعمال الانطباعيين، وتعني الرمزية ايضاً استخدام الرمز لتمثيل الأشياء مثل الأفكار والمشاعر، وتستخدم الرمزية أحياناً في أن تشير تحديداً إلى رموز الوثنية التي تقوم بذاتها، بدلاً من الرموز اللغوية، وتعد مدرسة فنيّة وأدبيّة في الشعر وسائر الفنون، ظهرت في فرنسا وبلجيكا حوالي سنة1870 ، وامتدّت هذه المدرسة إلى روسيا وقد تأثر اتباع هذه المدرسة(بشارل بودلير)، وفى مجال التحليل النفسي، تصور كلاً من (سيجموند فرويد وكارل يونج) بأن الرموز ليست من العقل، بل نابعة من قدرة العقل على استيعاب المعلومات، ويستخدم العقل الرموز لتشكيل حرية تكوين الجمعيات، والتنظيم، والربط بين الرموز، وقد تباينت اراء (يونج وفرويد) حول نظم القضية المعرفية الموحدة للرمز وعما إذا كانت توجد داخل العقل الفردي أو بين العقول الأخرى، سواء أكانت الرمزية المعرفية فطرية أو حددتها البيئة فالرمزية مهمة بالنسبة للدين لأن بعض الايحاءات الدينية والألهية تم تفسيرها عن طريق الرموز ولقد وصف (ماكس فيبر) الدين بأنة نظاماً من الرموز الدينية المقدسة.

ارتبط مصطلح الرمزية Symbolismبالحركة الرمزية Symbolic Movementالتي نشأت كحرمة أدبية في فرنسا حيث اعتقد المنتمون إليها أن الشعر يجب أن يرتبط بالعالم المادي والأخلاقي عن طريق رموز تعبّر عن أعمق أسرار الروح البشرية، ولقد كانت الرمزية الفرنسية في جزء كبير منها رد فعل ضدالطبيعيةNaturalism والواقعيةRealismوهما الحركتان اللتان حاولتا أن تجذبا الانتباه إلى خصوصية الواقع واللتان كانتا رد فعل لصالح القيم الروحية

ولصالح التخيل والأحلام، ويبدأ الطريق إلى الرمزية من رد الفعل هذا إذ أن بعض الكتّاب كانوا من أنصار المدرسة الطبيعية قبل أن يتحولوا إلى الرمزية.

تمتد جذور الرمزية في الأدب إلى مجموعة " أزهار الشر " لبودلير، ثم تطور الجمالي من قبل (ستيفان مالارميه، وبول فيرلين) خلال ستينيات القرن التاسع عشر وسبعينياته، وتم خلال ثمانينيات القرن المذكور التعبير عن الجمالي من خلال سلسلة من البيانات، واستهوى جيلاً من الكتّاب، اذ إن أعمال (ادغار ألن بو) التي أعجب بها بودلير كثيراً وترجمها إلى الفرنسية كان لها تأثير بارز وكانت مصدر الكثير من العبارات المجازية والصور المتداولة.

إن ما يميز الحركة الرمزية في الأدب عن الحركة الرمزية في الفن أن الأخيرة تبدو ثمرةً للجوانب الأكثر عتمةً وفظاظةً في الرومانتيكية، ولكن الرومانتيكية كانت عنيفة ومتمردة في حين كانت الرمزية هادئة وصوفية، ولقد اعتقد الرمزيون أن الفن يجب أن يهدف إلى قدر اكبر من الحقائق المطلقة التي يمكن الوصول إليها بطرق مباشرة فقط، وهكذا فقد كتبوا بطريقة استعمارية وموحية تمنح صوراً وأشياء معينة معاني رمزية، ولقد نشر (جان مورياس) البيان الرمزي في العام 1886 وأعلن فيه أن الرمزية هي ضد " المعاني الواضحة والخطابية والعاطفية الزائفة والوصف الواقعي "، وان هدفها، بدلاً من ذلك، هو التعبير عن الذهني والخيالي بشكل يمكن إدراكه حسياً، يقول الرمزيون أن كل أشكال اللغة رمزية فطرياً وان أي نظام للرموز يمكن أن يشكل لغة، وتقوم اللغة على استخدام وحدات صوتية "فونيمات " لتمثيل الرموز، وتمثل الكلمة المكتوبة كلاً من " الفونيم " والمفهوم الذي تعبّر عنه.

لقد طورت ثقافات كثيرة أنظمة رمزية معقدة أشير إليها في الغالب بأنها نظام رمزي يعين رموزاً معينة لأشياء محددة، وقد لعب تفسير الرموز التجريدية دوراً مهماً في الدين والتحليل النفسي، إن الرموز كما تخيلها (سيجموند فرويد وكارل يونغ) ليست ردود أفعال للعقل، وإنما هي قدرات ادراكية واضحة ضمن

العقل لاستيعاب معلومة متميزة، وبالتالي فأن الرمز يمكن أن يجد ترابطاً حراً مع أي عدد من الرموز، ويمكن أن ينظم بأي عدد من الطرق ويمكنه أن يستوعب المعاني المترابطة بين الرموز كرموز بحد ذاتها.

كان للرسامين الرمزيين تأثير مهم على مدارس فنية أخرى، وتبين الفترة الزرقاء عند (بيكاسو) تأثير الرمزية عليه، واعتمدت الألوان كرموز في الرسم، فاللون الأبيض يرمز للنقاء والأصفر للجبن والأزرق للتواضع والأحمر للشجاعة والبنفسجي للسلطة والأخضر للأمل والأسود للشر، وكان للرمزية بعض التأثير في الموسيقى أيضاً.

الوحشية وشيوع التعبير الفني في الرسم

حركة قامت عام 1905 بقيادة الفنان (ماتيس) كردة فعل للانطباعية، اهتمت بالفنون المتحررة وفنون الأطفال والفنون الإغريقية واعتمد فيها على التسطيح واستخدام الألوان الصريحة الغير ممزوجة مباشرة على الوجه، وسميت بحركة تفجر الألوان ويمكن القول بأن الوحشيون تأثروا بمجموعة من الفنانين كانت ألوانهم صارخة مثل (سيزان، كوخ، غوغان....).

ويمكن الإضافة إلى أن التعبير الفني لهؤلاء الفنانين شكل موقف مناهض للرؤية الحسية لدى الانطباعيين لان توجهاتهم أحدثت انعطاف في مسار الرؤية الجمالية من خلال تفعيل الذات واستقدام خلجات النفس وانفعالاتها بحيث يتم تحريك الإنساق البنائية واساليب التعبير الفني، الخط، اللون، والمساحة لجعلها بأوضاع بنائية جديدة تطاوع إيقاعات الذات ليتم إسقاطها على الشكل وهذه التحولات والتطورات المرافقة لرؤى التعبير الفني ساهمت في ظهور تيارات فنية مثل (الوحشية، التعبير الفنيية، التكعيبية) لما تحمله من عمق الوعي الرؤيوي الذي يوضح فاعلية التعبير الفني الذاتي في الخلق الفني.

المدرسة الوحشية اتجاه فني قام على التقاليد التي سبقته، وأهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتألف دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون، ثم اعتمدت هذه المدرسة أسلوب التبسيط في الإشكال، فكانت أشبه بالرسم البدائي إلى حد ما، فقد اعتبرت المدرسة الوحشية إن ما يزيد من التفاصيل عند رسم الأشكال إنما هو ضار للعمل الفني، فقد صورت في أعمالهم صور الطبيعة إلى أشكال بسيطة، فكانت لصورهم صلة وثيقة من حيث التجريد أو التبسيط في الفن الإسلامي، خاصة أن رائد هذه المدرسة هو الفنان(هنري ماتيس) الذي استخدم عناصر زخرفية إسلامية في لوحاته مثل الأرابيسك أي الزخرفة النباتية الإسلامية أما سبب تسمية هذه المدرسة بالوحشية فيعود إلى عام 1906 م، عندما قامت مجموعة من الشبان الذين يؤمنون بأتجاه التبسيط في الفن، والاعتماد على البديهة في رسم الأشكال قامت هذه المجموعة بعرض أعمالها الفنية في صالون الفنانين المستقلين، فلما شاهدها الناقد (لويس فوكسيل) وشاهد تمثالاً للنحات (دوناتللو) بين أعمال هذه الجماعة التي امتازت بألوانها الصارخة، قال (فوكسيل دوناتللو) " الوحوش"، فسميت بعد ذلك بالوحشية، لانها طغت على الأساليب القديمة، مثل التمثال الذي كان معروضاً حيث أنتج بأسلوب تقليدي قديم، ويعد الفنان (هنري ماتيس) رائداً وعلماً من أعلام هذه المدرسة ثم الفنان (جورج رووه).

لقد ابتعدت الوحشية عن كل الاشتراطات الأكاديمية وأعلنت الثورة على كل القيود الصارمة لدى الانطباعية المحدثة باللجوء إلى اللون الصافي والصارخ كما في أعمال (فلامنك و دوران وماتيس) لأنه وسيلة للتعبير العفوي والمباشر فهو وسيلة للتحول إلى آليات الرسم المبسط الذي مكنهم من التعبير الفني المباشر الأكثر عنفاً إضافة إلى عفوية الأداء وتلقائية التشكيل، لان أعمال الوحشيين تنطلق من حدس تخيلي ووجداني ونظام ذاتي حر، اذتعود جذور الوحشية إلى

نهاية القرن التاسع عشر، والفن الوحشي أو الوحوشي هو الحرب التي أعلنها فنانو القرن التاسع عشر سخطاً على أوضاع الفن الأكاديمي فأنطلقوا يصورون النار بألوان مشتعلة وخطوط قوية فظهرت على لوحات (فان كوخ) و (بول غوغان) معالم هذا الفن، إذ تنبأ العالم بثورة لا مثيل لها من قبل، قام بها كل من (ماتيس و فلامنك) لأبتكار رؤى جديدة في الرسم إذ وضعوا لهم اسم الوحشية وترجمتها بالانكليزية (المخلوقات المتوحشة) كونها من مظاهر حرية التعبير الفني إضافة إلى استخدام الألوان النقية والمبالغة في الرسم والمنظور.

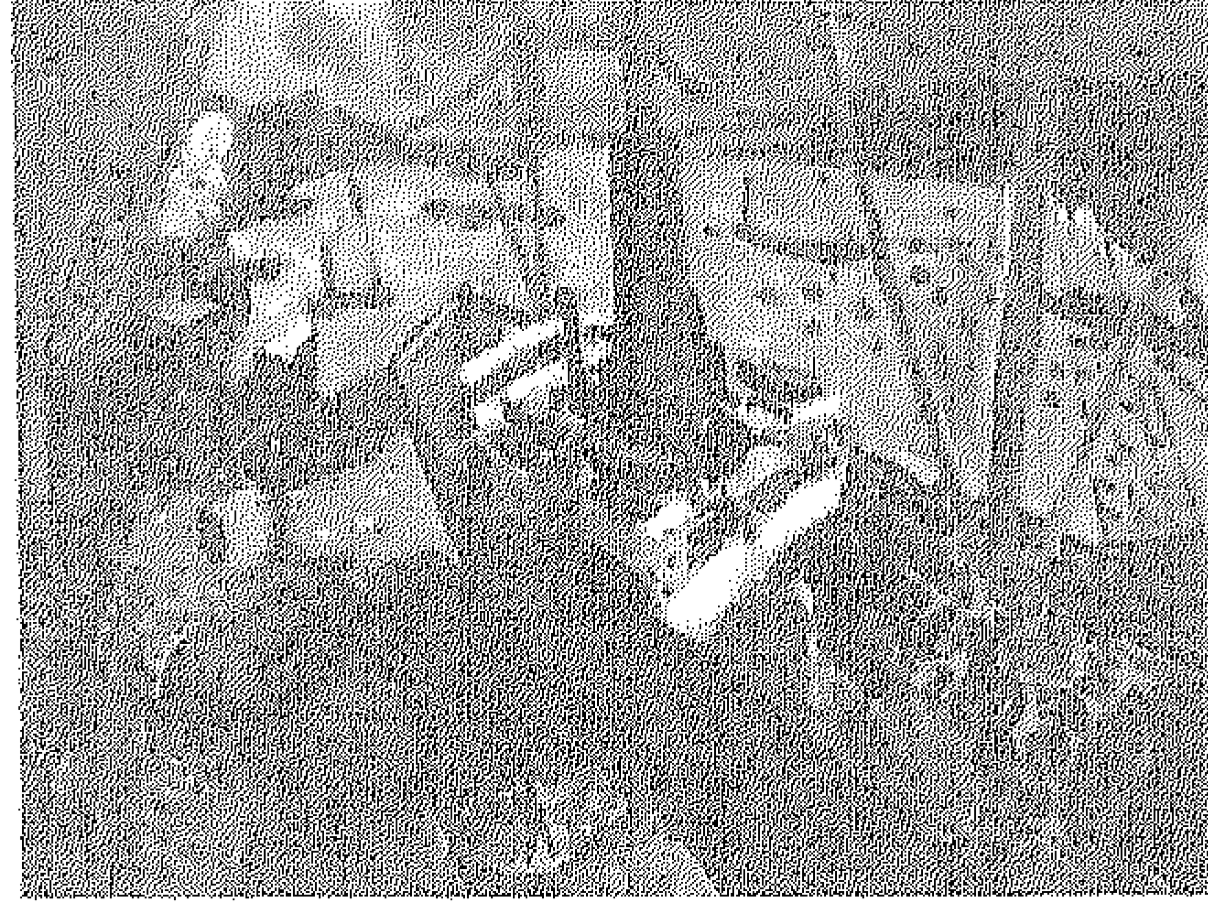
وتعتبر هذه الحركة ثورة ضد التعاليم المتحجرة في الأكاديميات قاد مسيرتها (هنري ماتيس) ومعه مجموعة من الفنانين المشهورين منم (جورج رووه – وراءول دوفي – ومريس فلمنج) وأكدت هذه الحركة الألوان الصارمة وأبرزت الحدود الخارجية للأجسام المرسومة وحرفت في المظهر الطبيعي لتبرز الانفعالات بشكل واضح وتميزت أعمال (هنري ماتيس) بالقيم الزخرفية ولم يبعد كلية الطبيعة ولكنه صورها بطريقة مبسطة ومن أهم مميزات (هنري ماتيس) اهتمامه بالفن الشرقي وبخاصة الفارسي وبالمخطوطات كذلك لن يكن يعبأ كثيراً بأصول المنظور بقدر اهتمامه بالألوان وملامس السطوح والأشكال الزخرفية وكان بارعاً في الألوان بشكل يلفت النظر وفي الحقيقة أن (ماتيس) يعتبر من الفنانين الفرنسيين الذين نجحوا في إعطاء التراث الشرقي في الفن معنى متميزاً جديداً.

وخلافاً للمنهجية المتبعة لدى الانطباعيين المحدثيين فقد لجأ الوحشيون الى الالوان الصارخة كما تخرج من الانبوبة كما في البنفسجي والاصفر والاخضر في لوحة (فلامنك) " منظر من شاتو" وفي البرتقالي والبنفسجي في بعض أعمال (ماتيس) أضافة الى أن أهتمامهم بالالوان دفعهم لأختيار موضوعات كالشارع المزين بالاعلام و14 تموز هي بطبيعتها غنية بالالوان وتتيح لهم أستعمال ألوان صارخة لأنهم اعتمدوا اللون كوسيلة للتعبير، أذ أن هذا التمسك باللون والتعبير

الفني العفوي المباشر جعلهم يهملون الرسم والتأليف ولجاؤا الى تعبير مباشر ورسم مبسط رديء أحياناً.

تنشد الوحشية البساطة التشكيلية للتخلص من كل ما هو معقد والاحتفاظ بالهيكل البسيط اللازم لإبراز الشكل، فهي بذلك تدعو إلى التلقائية في التعبير الفني عن الواقع، لإظهار القوى التعبيرية للأشكال، وهي تمثل استجابة والعودة إلى الطبيعة والحرية في التعبير الفني لأسس تستند على البساطة والنقاء والفطرة، كما في الفنون البدائية والأفريقية، فبذلك يعتمد الفنان الوحشي على الإلهام والحس الفطري في الأداء والتعبير النفسي، فيحاول تبسيط الأشكال عن طريق اختزال بعض التفاصيل مع احتفاظ الأشكال بدلالتها الشكلية والتعبيرية، ليتخذ من ذلك هدفاً للكشف ما وراء الواقع المادي من الصراع مع الأفكار المتحررة، إذ تمثل حركة التفاعل بين الفن الواقعي والفن البدائي، ولم تلبث النزعات الانطباعية أن أخلت السبيل للنزعات التعبيرية على نحو ما تبدو عند (ماتيس) و(فان كوخ) وعند قول (ماتيس) في تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة: " إنَّ ما أسعى جاهداً في سبيل الحصول عليه، إنما هو وقبل كل شيء التعبير الفني، فالتعبير الفني عندي هو ما يتحكم في وضع اللوحة بأكملها.. وليس في استطاعتي أن انسخ الطبيعة بكل خضوع لأنني أجد نفسي مضطراً إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة "، وهكذا استحال الفن إلى أداة تعبير بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة.

لقد جاءت أعمال الوحشيين ومنهم (ديران) و (فلامنك) وآخرون لتكشف عن الخط الإيقاعي من خلال تجردات الألوان وشدتها واستخدامهم الألوان البراقة والعنيفة إضافة إلى التناغم اللوني والتبسيط الشديد في الأشكال وتحوير الأشكال تبعاً للموضوع كما في الشكل (33) الذي يوضح تلقائية التعبير الفني والذاتية وبساطة الأداء.



شكل (33) لاندريه ديران

(مرفأ لندن 1906)

لقد اقترب التعبير الفني في الوحشية من رسوم الاطفال والبدائيين من حيث التلقائية والعفوية لكسب حرية أكبر للتعبير، وهذا ما يوطد الصلة مابين الذات وحدوسها ، ولقد ضمت الوحوشية(Fauvisme) – ككل الحركات- " الشكلين: الجامح والمنضبط، واحدة انقادت لذاتها الغريزية والوجدانية ، واسست اشكالها وفق انفعالات لايضبطها العقل، والاخرى ، اهتدت بالفكر والمنطق"، وهذه الرؤية الذاتية الحرة المتمسكة بداخليتها العاصفة، لاتعير اهتماماً قبل تنفيذ العمل، فالثقة ممنوحة كاملة لذلك الاحساس وقت مساس الذات مع الخطوط والالوان، وهذا يختلف عن مايقوله (ماتيس): " الادراك هو كل شيء عندي ، لذا ينبغي ان تكون هناك رؤية لكل شيء منذ البداية ".

لقد حاولت الوحوشية إظهار القوى التعبيرية للأشكال بالاستناد على البساطة والنقاء، والفطرة وهذا ما جعل الفنان الوحشي يعتمد على الإلهام والحس الفطري في الأداء أو التعبير الفني النفسي' ولم يلزم الوحوشيون أنفسهم بتصعيد اللون أكثر مما فعله (كوخ) و(غوغان) بل منحوه حرية اوسع كذلك، وحرروه ليس من علاقته (بالعالم الخارجي) بل من علاقته بالقواعد التي قيده بها أسلافهم وجعلوها ضرورة لامناص منها للكل بنفس الوقت، فقد جاء نتاج (ماتيس) كالجمع الواعي لسخونة اللون ونصاعته لدى (غوغان) وارتفاع التعبير

الفني وحدته لدى (كوخ) ولكنه أضاف بتجربته ذلك الايقاع الجدي للخط البسيط السلس دون عوائق، تلك البساطة في التعبير الفني بتبسيط مساحاته الملونة الى حد تسطيحها، لم يكن ذلك التسطيح إلا تخلفاً من عوائق الالتزام بالبعد المنظوري الإيهامي في الطبيعة في سبيل جعل اللون بذاته، وفي تجاوره مع عديد من الألوان الأخرى الساخنة قادراً على التأليف في الشكل الأساسي للعمل وملئه بالتعبير الفني دون مباشرةوبذلك ابتعدوا عن الواقع أو الموضوع، وتمسكوا بالحس اللوني الذي تطلقه تكويناته وربما حتى ذلك الحس اللوني الواقعي (ويدفعهم الى (حس) آخر يبعدهما أكثر فأكثر عن الواقع وحسب رأي ماتيس إن الحاجة لتناسب الألوان قد تقودني الى تحرير شكل الشخص أو الإنسان وتغير تكوينه) فيقودني الى التعبير الفني بالألوان بطريقة تلقائية تماماً، وكما قال (ماتيس):" لكي اصور منظراً طبيعياً في الخريف فأنني لا احاول تذكر ماهي الألوان المناسبة لهذا الفصل، انني سوف الهم (بوحي الهي) يقع خارج حدود إرادتي بواسطة الإحساس بأن هذا الفصل يستثار بداخلي"، وبالاضافة الى ذلك حملت افكار (ماتيس) قدراً من التشابه مع (هنري برجسون) و(كروتشه) وعلى وجه التحديد فيما يتعلق بالتعبير الفني عن طريق الحدس، كآلية لتحقيق اللاإرادي في فنه حيث تفجرت لديه الطاقة التعبيرية بقيمتها اللونية مع أهمية توسيع مجال الوعي وادخال انفسنا في مجال الحياة والحدس من خلال الاتصال المتعاطف بيننا وبين الحياة الذي يؤدي الى حدوث تنافذ tration Interpene متبادل بين الإنسان والحياة مما يؤدي الى إبداع متصل لانهاية له، حيث إن في فن(ماتيس) ثمة بنى إضافية تمثل انصهار التلقائية البسيطة أو الحس الزخرفي في تراكيب عقلية حيث بدت الفطرة والعقل معاً شيئاً واحداً غنياً اتياً ببساطة بدون تعسف وكأنها عملية ترويض عقلية للفطرة وتبسيط تلقائي لممارسات العقل دون تقيد بالمباشرة، دون ارتفاع فوق المعطيات الأساسية للطبيعة كمثير أولي.

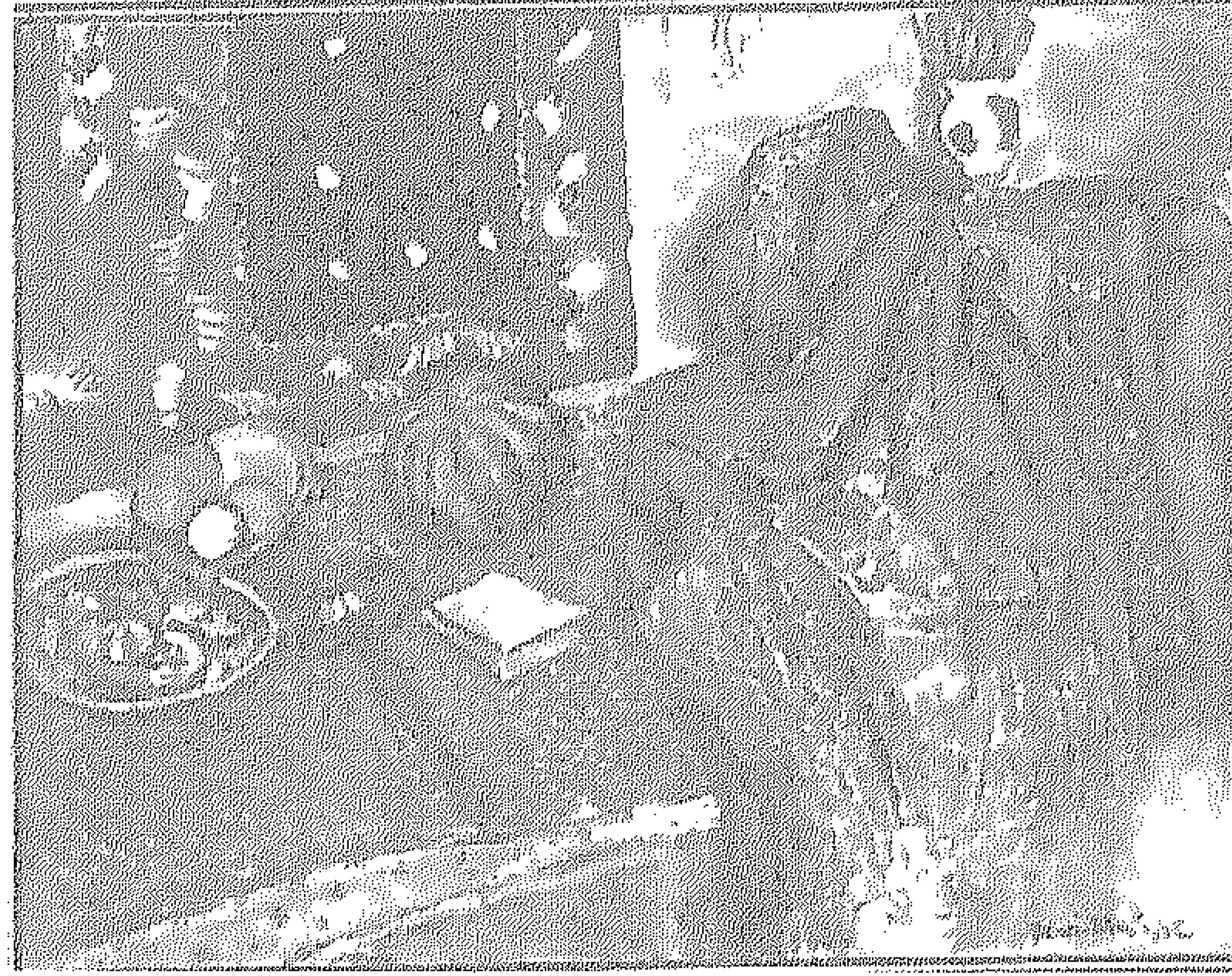
أن الحركة الوحشية تمثل الثورة المبكرة التي اعلن بها فنانو القرن العشرين عدم رضاهم عما كان شائعاً من اتجاهات فنية وقد سميت هذه النزعة بالوحشية نسبة لخروجها عما هو متبع وعنايتها بالفنون ذات المظهر البدائي، والفن البيزنطي، والفن الإفريقي كان من مكتشفات هذه النزعة قبل إن يحضنه (بيكاسو) وبهذا تمكن الفنانون الوحشيون من ان يحرفوا في الأشكال بحرية وأصبحت أساليب التعبير الفني مرتبطة بنزعات الفنان الفطرية واستخدامه لألوان حية تلقائية كما في الشكل (34) وقد استمرت الحركة ثلاث سنوات فقط لكن تأثيرها كان عالمياً، لانها ذات قيمة باقية وخالدة.



شكل (34) ماتيس

(امرأة جالسة)

يقول (ماتيس) " لقد جاءت الوحشية عندما وضعنا أنفسنا بعيداً عن ألوان التقليد والمحاكاة واستخدمنا الألوان الصافية التي حصلنا بواسطتها على رد فعل قوي متزاحم " ومن بين إعمال (ماتيس) شكل (35) حياة جامدة يوضح فيها تعبير يوحي بتخيلاته وانفعالاته إضافة إلى سيطرة الألوان الصارخة على اللوحة.



شكل (35) ماتيس

(حياة جامدة 1906)

لقد كانت التعبيرية لها أثرها لـ (ماتيس) بشكل خاص وللوحوشية بشكل عام لأنها ساهمت في تطوير الفن الحديث كونها الخطوة إلى تحرير خيال الفنان من ألتزاماته بمحاكاة الطبيعة، وهكذا أراد (ماتيس) ان يحرر الفن من المنظور التقليدي وينظر للوحة على إنها نافذة تطل على عالم موجود في العمق.

ويعد (ماتيس) رائد المدرسة الوحوشية إذ ارتبط التعبير لديه بنقل أحاسيسه ومشاعره معبراً عن ذاته الفنية في تصويره للأشكال، إذ ساهم في تطوير الفن الحديث " لأن الشكل شيء معطى، انه هبة، ويتضمن على الدوام متلقياً، شيئا متشكلاً، لكنه الشيء المتشكل... "، وهذا هو مفتاح كل التطور الحديث للفن، يمكن أن يكون ذاتياً وكذلك يكون موضوعياً ويمكن ان يكون النتاج عفوي لإحساس الفنان الملح، وقد أطلق على (ماتيس) (احسن الملونين في الفن الحديث) عندما يقول، أن التعبير الفني لا يوجد في العاطفة المتوهجة على الوجه إنما يوجه في المزاج الكلي لصورتي في المكان الذي تشغله الأشكال في الفراغ فكل شيء يؤدي دوره في اللوحة، فالتكوين هو فن التنسيق بطرق زخرفية للعناصر التي يستخدمها الفنان في التعبير الفني عن مشاعره.

لقد عرض (ماتيس) الأشياء وفق شعور خيالي ويمكن القول بأن فن (ماتيس) مأدبة مغرية للحواس لا اثر فيها للصفات العظيمة الشاملة منروحانية وإنسانية ونقد للحياة، وسمات الصدق التي ميزت الفن في الماضي وبهذا تميزت لوحات (ماتيس) بكونها تعد مثلاً رائعاً على قدرته الفائقة على التوفيق بين اشد الألوان تضارباً (الأسود والأبيض) أو (الأحمر والأخضر) ونسجها في توافق يبهر الإبصار.

وهكذا مارس الوحشيون الرسم بتلقائية في الاداء وتعبير عفوي اقترب من رسوم البدائيين وفن الأطفال وحساسيتهم وخيالهم فكان لأداء (غوغان) وتعبيره الذاتي في تبسيط الأشكال الأثر الكبير في الرؤية والانبثاق للتجربة الحديثة الوحشية، ويطرح (غوغان) قائلاً: " لاترسم قريباً جداً من الطبيعة، فالفن تجريد استخرجه من الطبيعة، احلم به، وفكر بالخلق الحاصل فأسلم طريقة لبلوغ الذروة ان تفعل، أن تبدع، أن تخلق " ولايمكننا القول بأنه كان رساماً ذا موهبة فذة أو أنه كان نداًلمعاصريه من الفنانين من حيث الخبرة والمهارة والتقنية ولكن من المؤكد أنه كان ذا اثر كبير على المستقبل من حيث الاهتمام بالشيء والكامن تحت الظواهر ويمكن وصفه بالفنان المحترف الأكثر نزاعاً نحو العاطفية، اذ كانت الوحوشية عبارة عن ألوان زاهية وكأنه تأتي من أنبوب الألوان دون أي مزيج او خلط لوني لايبرزون العمق مطلقاً حتى أصبح تركيب لوحاتهم هو البساطة والأدائية العفوية المبتعدة عن كل منافذ الفكر المحرك لهذه الانسيابية اللونية التي جسدها الفنان ولعل امام الوحوشية شعور يرتاب المرء بعدم التقيد في رسم الخطوط والألوان وكان الظن بها نوعاً من الانحلال الفني في ضبط الألوان المناسبة، وكانت الوحوشية بالفن حرة غير خاضعة للقواعد فهي صادرة بطريقة لا ارادية من الطبيعة الغريزية وبهذه الإلية قطع الوحوشيون الصلة بماضي الفن وقواعده الأولى محاولين ان يكيفوا الرسم الحديث بحسب المبدأ العام، والبساطة تستلزم العودة الى الحياة البدائية الفطرية والسهلة الطبيعية.

وهكذا كان الوحشيون متنوعين في طباعهم وطرق تعبيرهم الفني ولكن كان شيء مشترك بينهم فقد ابتعدوا بقصد عن محاكاة الطبيعة على عكس ما اتبعه الفنانون الانطباعيون فلم يحاول الوحشيون تصوير منظر ما كما رأوه في الطبيعة، ولم يحاولوا بذل جهودهم ومهاراتهم لتخرج صورهم في ثوب طبيعي ما أمكن لكنهم اتجهوا في البحث عن حقيقة من نوع آخر كانوا هم خالقيها، إذ حاولوا أن يخلقوا عالماً من الألوان والخطوط له قوانينه الذاتية وبذور هذه النزعة موجودة في فن (سيزان، غوغان، وفان كوخ).

لقد كان ميل الوحشيين إلى تصوير أشكالهم بطرق تلقائية مبسطة إضافة إلى قدرتهم الذاتية على خلق رؤى تعبير ونماذج جديدة مخالفة لنظام الطبيعة وكل التعقيدات الفكرية وهذا راجع إلى كل الدراسات التي عززت من جمالية (فن الأطفال)، وأيضاً إلى اطروحات (نيتشه) ونقده للأخلاق والمجتمع والعادات وتحطيمه القيم القديمة وتشاؤمه من الحضارة التي أثرت عليهم، في وجوب تجاوب الإنسان الأعلى إضافة إلى الدراسات التي تخص فن الأطفال والتي أكدت على أن الفن ليس له علاقة بالثقافة الرفيعة لأنه في الأساس ممارسة وفاعلية للحواس والتعبير الفني التشكيلي للحدوس الأولية إذ إن كل هذه الدراسات كانت بمثابة العودة إلى السذاجة والعفوية.

لقد حاول الوحشيون تبسيط الأشكال عن طريق اختزال بعض التفاصيل مع احتفاظ الأشكال بدلالاتها الشكلية والتعبيرية، فأصبح أسلوب الوحشية قائم على التوزيع اللوني وتحويلاته العاطفية، وبهذا فتحت الوحوشية أفاقاً جديدة وغدا اللون عنيفاً مثيراً إضافة إلى تفعيل دور الحدس، ولم تقم الوحوشية كما التعبيرية على منهجمحدد ، لقد كانت اشبه مايكون بإلتقاء عدد من الفنانين الذين جمعتهم ميول واذواق مختلفة، لكنها على الرغم من ذلك كله كانت مذهباً يمثل عودة الى الفطرة بتلقائية التعبير الفني وبدائية الاسلوب وحرارة الالوان المعبرة عن عنفوان الحماس ووحشية الانفعال، فقدمت فناً تقوم اسسه ومبادئه

على الدوافع الغريزية التي تكشف عما يحتدم في اعماق الفنان من صراع قائم بين الفكرة المتحررة التي تهدف الى البساطة والنقاء وتشويه الاشكال وتحطيم الخطوط التي جرى الاشتغال عليها سابقاً وبين ماينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية شتى.

ولابد للقول أن الوحوشية ليست مدرسة فنية ذات مذهب فني محدد بل هي اقرب لان تكون التقاء بين عدد من الفنانين جمعتهم ميول ومواقف متشابهة دون أن يشكلوا جماعة منظمة، وقد تكونت هذه الحركة حول (ماتيس) الذي لعب الدور الأساس فيها وأثار التعبير الفني الدهشة والاستغراب، لدى النقاد والجمهور فقد كانت اهتماماتهم جمالية صرفة كما أنهم نقلوا الألوان بحده دون تخفيف فجاءت الألوان خالصة فـ (غوغان) تميز بنزعة وحوشية بدائية وقد وصفه (ديجا) بـ " ذئب متوحش طليق " وكانت لديه الرغبة في الترحال بحثاً عن ذاته التي افتقدها في عالم الغرب الأوربي واستطاع بأساليبه التعبيرية أن يحقق أسلوباً جديداً في الفن لان الوحوشي أصبح يبحث عن تعبير جديد في الخلق الفني يكون أكثر دهشة وأكثر ثراء وطرافة ويمكن القول بأن الوحوشية تطورت نحو مفهوم ثقافي عميق بتأثير من (ماتيس) الذي صرح بالعودة إلى الرسم بتعبير أكثر تنسيقاً وتناغماً وترتيباً فأصبح يرسم لوحاته بمختلف الأنظمةوالاساليب التعبيرية المحملة بالانفعال والإحساس والشعور العاطفي والتي توحي بالعودة إلى الفطرة إضافة إلى صفاء الألوان الصريحة، وبعبارة أخرى نجد ان الفنان الوحوشي يجسد إرادته ويحاول أن يعبر عن انفعاله الداخلي من خلال اللون والشكل اللذان يحملان انطباعات الذات بأساليب أدائية عفوية وطرق تعبير مبسطة للتوصل إلى جوهر الحقيقة وهكذا اصبحت بنية الشكل تبتعد عن ثوابت البنية الكلاسيكية في موضوعيتها ، من خلال البعد الاختزالي في البنية ذات الطابع التشخيصي، ومن اجل اظهار نظام اللون الخالص الذي يخضع لارادة التشكيل الحر المحمل بنسق الذات الفاعلة، فأعمال الوحوشيين اعمال خارج اطار النمذجة

لانها تمثل متغيرات النظام الذاتي الحر، فضلاً عن خضوع انظمة العمل الى قانون الكلية من خلال اظهار المتجانسات للوحدات اللونية والخطية والفضائية والمساحات التي اخذت تؤلف بنية تشكيلية تسطيحية.

تيار التعبيرية(*) ومعطيات التعبير الذاتي

تعد التعبيرية حركة فنية تجسد رؤية وتعكس مفهوماً جديداً لإدراك وقائع العالم من خلال تأكيدها على العفوية والتلقائية، تلقائية النفس البشرية وأنية التعبير الفني اللوني المحمل بطاقات مكبوته، ويمكن القول بأن بوادر الحركة التعبيرية قد تجلت لانها رد فعل ضد الانطباعية التي عولت على الحس المباشر كما يمكن عدها " مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الارسطية ويحل محلها مبدأ التعبير الفني عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها ".

لقد بدأت أولى ملامح الحركة التعبيرية في ألمانيا من (1905 – 1925) الا ان ذلك التاريخ لا يحدد التعبيرية بكونها احد المذاهب الفنية التي ظلت حاضرة في العالم المعاصر اذ اعتمدت على نظام تشويه الواقع لانه وسيلة من وسائل الابداع والخلق.

ويعد (فان كوخ) مؤسس الحركة التعبيرية الحديثة والاب الروحي لها، فالفنان التعبيري يعبر عن الازمات الذاتية على سطح اللوحة اذ بدأ الشك بكل المقولات الذهنية وابتكار معايير جديدة وتراكيب مستحدثة لارتباطها بالذاتي اكثر من الموضوعي، وقد وجد (كوخ) الحرية في هدم الاشكال وبناء اشكال خيالية ناتجة عن قوة ضربات الفرشاة وقوة اللون ذي الصبغة الكثيفة اضافة الى صدق الانفعال والخيال الحر ومايسفر عنه من قوة في الاداء والتعبير الفني بعيداً

(*) التعبيرية بمفهومها العام – طريقة خاصة في التعبير الفني انبعثت في مختلف مراحل التطور الفني، بدءاً بنتاجات كهوف العصر الحجري وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينيات من القرن العشرين، والتعبيرية ناجمة عن تداعيات التحول المعرفي والجمالي.

عن المحاكاتيه للاشكال بحيث احال التعابير الجسدية والملامح الى كثافات لونية فأصبح اللون فيها تجسيداً لقيم تعبيرية ورمزية تطفح بالمشاعر الانسانية.

ان افضل طريقة يستطيع ان يفهم بها الانسان المذهب التعبيري بوصفه حركة فنية هي ان ينظر اليه بوصفه معارضاً للتيار الانطباعي(*) فالحركة في الاتجاه الانطباعي تكون من الطبيعة الى الفنان، في حين نجد ان المصور التعبيري يسقط عالمه الباطني ويصور معاناته واحلامه على العالم الخارجي واذا قارنا بين الانطباعية والتعبيريةنجد ان الاولى اهملت مشاعر الانسان وعواطفه المحتدمه واعتمدت على الاحساسات البصرية في حين ان التعبيرية تركز على البركان الثائر داخل اغوار النفس البشرية اذ انها تنبع من انفعال باطني وتوتر داخلي، ولهذا نجد ان الفنان التعبيري لا ينقل موضوعاً جمالياً ولا يلجأ الى العقل بل ينقل مشاعره العارمة أزاء موضوع معين باللجوء الى العاطفه.

ويمكن عد التعبيرية حركة فنية تسعى الى التعبير الفني عن الحياة مستندة بذلك على الجانب الذاتي الا وهو الانسان فقط، وهذا ما يجعل الفنان التعبيري يعبر عن الازمات الذاتية ويسقطها على سطح اللوحة اذ بدأ الشك بكل المقولات الذهنية وابتكار معايير جديدة وانظمة تعبير مستحدثة لذلك تم استحداث اساليب ديناميكية تستند على قيم مثيرة وجديدة وبظهور النزعة التعبيرية في الفن، فأن التعبيرية من خلال جماعتها الفنية اصبحت الارادة بعيدة عن شق طريقها بالفن ؛ كونها أضافت اهتمامات جديدة بالجانب الاجتماعي والإنساني والمسائل الأخلاقية والدينية والجنسية فقد عبر عن ذلك كله

(*) التيار الانطباعي: اتجاه او حركة فنية تشتغل وفق مبدأ الجدل والحركة والمتغيرات المصاحبة للاشياء كا انها مثلت مدخلاً الى الشكلانية في الرسم وتكريس الاهتمام على لحظوية الانطباع وتحقيق ذلك عن طريق اللون الذي يقود الى الشكل اذ نجد الانطباعية اتجهت نحو الطبيعة وانشغلت باللون اي بمزج الالوان وتفكيكها بصرياً على سطح اللوحة ومن روادها (مونيه ، رينوار... الخ) .

بأعتمادهم هيمنة الحدس والمخيلة، هيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية والحالة الفردية على الطبيعة والإنسان وكذلك على الشيء الممثل بأعتبارها نزعة معادية للعقل حيث إن الفرد يعي اعتزاله وحالة انفصاله ويمكن مضاعفة هذه الحالة من الوعي الى درجة نسيان الذات أو ازدرائه لها غير أن المخرج الأكثر شيوعاً لمثل هذه الفردية هو الاعتزال الإرادي للفنان وإيمانه بذاتيه الخاصة وفي تأمله الباطني حيث يجد البواعث ومصادر الإلهام، التي بدورها (جنحت الفنان التعبيري نحو عاطفة ووجدان وجعلته يقف معارضاً الى فكر العصر وماديته) كما اعتبرت التعبيرية في الفن صرخة ذعر إمام تغلل العلوم الوضعية التكنولوجيا التي استطاعت ان تمثل إرادة الإنسان في الفن في شتى مظاهر الحياة، حتى أنها أصبحت ردة فعل على الحركة الانطباعية (التنقيطية) بإهمالها لمشاعر الإنسان وعواطفه المحتدمة.

ان الحديث عن المدرسة التعبيرية يقودنا الى ان نتطرق إلى ثلاثة من اهم الفنانين الذين كانوا مرحلة في حد ذاتهم وخاصة بعد المدرسة التأثيرية، فلو تأملنا أعمالهم فاننا نرى فيها صفات التأثيرية، ولكننا إذا أمعنا النظر فأننا نرى اعمال هؤلاء تختلف عن أصحاب المذهب التأثيري او الأنطباعي، ويجدر بنا أن نذكر أسماء هؤلاء الثلاثة وهو (بول سيزان) و(فان كوخ) و(بول جوجان) فالذي يريد أن يتعرف شخصية الفن المعاصر في بداية القرن العشرين عليه أن يتعرف على الشخصيات الثلاث، لقد أبتعد هؤلاء عن المدرسة التأثيرية فصاروا مرحلة سميت ما بعد التأثيرية، وقد مهدت هذه المرحلة لظهور المدرسة التعبيرية والوحشية على حد سواء على أيه حال، وكان (سيزان) أباً للفن الحديث في القرن العشرين، لقد كان تمهيداً للعديد من الحركات الفنية، ولكن أوضحها هو التكعيبية التي تظهر في إسلوبه، وقد مهد (فان كوخ) للمدرسة التعبيرية، كما مهد (بول جوجان) الطريق للمدرسة الوحشية بأعتماده على الحس الفطري في رسم الأشكال، والآن وقد عرفنا شيئاً عن بعض الفنانين الذين أثروا في القرن

العشرين علينا أن نعود إلى المدرسة التعبيرية، بعد أن عرفنا ان الفنان (فان كوخ) هو الذي مهد الطريق لظهور مثل هذه المدرسة، فالتعبيرية مدرسة او اتجاه فني يرتكز على تبسيط الخطوط والألوان ولقد خرجت هذه المدرسة عن الأوضاع الكلاسيكية التي تقوم على تسجيل معالم الجسم بل الطبيعة، تسجيلاً دقيقاً، سواء في الخط، كما ذكرنا، أو في تلوين الأشكال فقد ركزت على دراسة الاجسام ورسمها والمبالغة في إنحرافات بعض الخطوط أو بعض أجزاء الجسم وحركته، وهي بهذا تقترب في بعض الأحيان من الكاريكاتور ثم أعتمدت هذه المدرسة على إظهار تعابير الوجوه والأحاسيس النفسية، من خلال الخطوط التي يرسمها الرسام، والتي تبين الحالة النفسية للشخص الذي يرسمه الفنان، وقد ساعد على ذلك أستخدام بعض الالوان التي تبرز انفعالات الاشخاص، بل تثير مشاعر المشاهد للموضوع التعبيري، حيث إن التعبير الفني وجه آخر للرومانسية، إن المذهب التعبيري يعيد بناء عناصر الطبيعة بطريقة تثير المشاعر، والمذهب التعبيري قد صار يعمل على التنظيم والبناء من جديد للصورة الرومانسية، ولكن في إسلوب تراجيدي يتسم بما تعانيه الأجيال في العصر الحديث من قلق وأزمات، ويعد الفنان (فان كوخ) أشهر فناني هذه المدرسة والرائد الأول لها، والفنان (مونخ) والفنان (لوتريك).

لقد أحس التعبيريون إن الإنسان قد أصبح إمام تهديد سافر من قبل هذه العلوم نفسها وان مصيره هو إن يقع فريسة لها، هي اذن نزعة معادية للعقل وتجسيد للإرادة في الفن، لكنها ليست رومانسية، لأنها لم تنشأ ان تلوذ بالهرب والتقوقع داخل الذات امام الخطر المهدد لحياة الإنسان كما صنعت الرومانسية بل أعلنت تمردها على الواقع ورفضها إياه في حماسة متوهجة' فهذه الحماسة هي الاندفاع الذي قاد الفنان الى التعبير الفني بفن لاارادي، الذي حاول ان ينقذ الفنان من تهديد اعترض خطواتهِ في اثبات ارادتهِ امام ذاتهِ، وتفصح (التعبيرية) بمحمولاتها - عبر لغة الاشكال، والالوان... - عن القيمة الفنية التي يحس بها

الفنان ويريد ان ينقلها فهي انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان الى الخارج ، كي يتأثر بها غيره، لذا ناشدت التعبيرية ونادت بالعودة الى الذات والى بعث طاقاتها الداخلية، لتعلن عن تمرد متنامٍ على مادية الواقع المعاش الذي دفعها الى العوم في غربه روحية لاتنتهي، لذا انكر الفنان التعبيري تعبيراً عن هذا التمرد أي تمثيل للحقائق الحسية في عمله، وتوجه بالمقابل صوب الحقائق الباطنية التي تصور التجارب العاطفية والقيم الروحية ، متجاوزاً قيود التشخيص او محددات الاسلوب فبدأ (العمل) التعبيري بهذا الوصف (عملٌ) يحمل وحدة في الشكل والمضمون.

حيث أصبحت الاندفاعات الغريزية القوية والغوص في أعماق مشاكل النفس وأسرارها وفهم الطبيعة والحياة على انها ظواهر تخضع لقوى طائشة فاجعة في اغلب الأحيان إليه في تمثل اللاإرادي في العمل الفني بأعتبار إن العمل الفني بالنسبة الى ممثلي هذه النزعة وسط يتحرك، بفردانية المبدع وذاتيته المتفردة وهي مشوهة يكتنفها القلق والغموض،فالتعبيرية بهذا المعنى اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الإشكال وعنف اللون اللاواقعي وعملت على استثمار مصادر الاضطرابات هذه في محاولاتها للوقوف في درجة مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة وفي هذا الوقت كانت أوربا كلها تطمح هرباً من واقع يعيشه الإنسان للعودة الى المنابع والى القيم البدائية.

ان ماميز اعمال التعبيرية... النزوع الذاتي المتنامي في استثمار طاقة اللون والشكل، ليعبر عن الاحتدامات والصراعات الداخلية ذات المنحنى التعبيري والفني، واطلاق المشاعر الانسانية اللاهبة لتقرر بنية الاشكال، ولقد ذهب التعبير بعيداً في الاهتمام بالحالات النفسية، واوغل في وصف عالم صوري يخرق طبيعة الادراك بأستخدام اكثر التقنيات، حدة، واشد الالوان تنافراً، واكثر الاشكال تحريفاً، فـ (التعبيرية) تحاول ان تصور المشاعر الذاتية للفنان عبر عرضه لمعاناة الانسان وآلامه من خلال المبالغة والتشويه والتحريف حتى وان بدأ

(العمل الفني) لا واقعياً، وهذا ماعبر عنه (ماتيس) بقوله: "لا استطيع ان اميز بين الاحساس الذي امتلكه والطريقة التي اعبر عنها".

وعليه فالفن التعبيرية فن مباشر عفوي وعاطفي وأحياناً فن متأزم وهو عنيف لأنه تعبير عن الدفعة الوجدانية الأولى التي جاءت عقب الحدس الفنيوبما أن هذه الاندفاعات والانفعالات تبحث دائماً عن وسائل للتعبير فالانفعال بصفته يقرر دائماً القالب التشكيلي للعمل الفني، كما تعطي الحياة نفسها للعمل الفني مقوماته.

فأصبح الخط عند التعبيريون خاضعاً للانفعال الذاتي بصورة لاتقاوم وقد يمتد وينكسر بصورة طائشة او تائهة هادئة او مرحة، وغالباً ما يكون منكسراً وثائراً بينما تبرز الألوان بأقصى ما فيها من كثافة لكي تعبر عن الحالات النفيسة للفنان مستخدمه جميع السلاسل اللونية العابسة، كأن تضع الأسود العميق والرمادي الكئيب تخترقه بلا مقدمات خطوط بنفسجية ناصعة أو خضراء أو حمراء أو زرقاء أو برتقالية وذلك بنوع من التضاد الجرئ.

بقيت التعبيرية في الفن ظاهرة تفجرت منها الحيوية البدائية وكانت مع ما اتصفت به من معاكستها للروحانية، والأخلاق اكبر ظاهرة إبداعية للروح الإنسانية فلقد استطاعت إن تكشف الفردوس المفقود للفنون البدائية السابقة للتاريخ.

وعلى أساس توجه الفنان التعبيري نحو الحقائق الباطنية بأفتعال الحدس والمخيلة فقد توجه كل فنان بأدائه حيثما تشيره حدوسه وإمكانياته في التعبير الفني بحرية عن تأملاته حيث كان (أميل نولده) (1867- 1956) الفنان الذي أوضح الفن التعبيري بسمته اللاإرادية والطبيعة الفطرية للتعبيرية الألمانية، بطبيعته المنزوية حيث عشق الطبيعة البدائية ففنه يضم حلقة واسعة من الموضوعات، وكان اللون وسيطاً للتعبير الحق عن مشاعره باللون الذي سما بمشاهدة الطبيعة المثيرة ورسومه الدينية المتألقة وتكويناته الشخوصية الفذة فقد

كانت محاولاته اكتشاف لغة صورية يعبر بها عن إحساساته الكامنة، حيث لعبت مائيات (نولده) دوراً مهماً، لانها باتت متجسدة بعالم الخيال (الفنتزة)، الى عالم تتسامى فيه الأشياء المستذكرة في صور حية تتجاوز الحقيقةالملموسة.

ان الفن لم يعد في ضوء فلسفتها مرآة للحياة وانما مصباح ينيرها ويضيف أليها رؤى جديدة وعوالم حديثة من ذات الفنان وهذا ما جعل الفنانين قد اهملوا الحقيقه الواقعية واكدوا على العوامل الداخلية اكثر من التأكيد على اوصاف العالم الخارجي فأصبح لكل فنان اسلوبه الخاص في التعبير الفني.

ان الخروج على التقاليد الاكاديمية للشكل والتحريف المعتمد للاشكال جعل الصورة التعبيرية تتسم بالانزياح عن الطبيعة والخشونة وقد عولت على بث الخواطر الانسانية والمشاعر اللاهية والعواطف المتأججة وكل نوازع النفس الذاتية.

وقد جاءت التعبيرية تعبيراً عن (صرخة الروح) ضد كافة مظاهر الواقع المادية وذلك لخلق صورة للحياة الداخلية الذاتية التي ترفض الاشكال الميتة للحياة الحاضرة وتبحث عن تصوير اعمق للحياة ونستطيع ان نشير الى ان الاتجاه الى التعبيرية قد بدأ في فن التصوير قبل ذلك منذ عام 1905 كونه ثورة على المصورين التأثريين(*) حيث ان المصورين التعبيريين امثال (كوكوشكا، كاندنسكي، وبكمان) قد اتهموا الفنان التأثيري بأنه انسان سلبي لان عينه العضوية لا تستطيع ان تلتقط غير الحقيقة الارضية في حين يجب ان يتمتع الفنان بعين داخلية تخترق حدود الاشياء المادية بحيث يتمكن االفنان من اكتشاف اعماق التراث الداخلية (الانا).

(*) ان سبب تسمية (التأثرية) يرجع الى الناقد الصحفي (لويس ليروي) الذي اطلق اسم التأثرية على الفنانين المشتركين في صالون المرفوضين اقتباساً من لوحة (مونيه) " تأثر بشروق الشمس" وذلك لاهتمامهم بتأثير ضوء الشمس على المرئيات.

أن التعبيرية ضمت مجموعة اعضاء منهم (كيرشنر، هيكل، بليل..... الخ) وقد درست هذه الجماعة الفنون الافريقية وفنون البحار والمحيطات اذ انهم مؤيدين للوحات الرسام (فان كوخ) وغيره من الرسامين على وجه الخصوص.

ان تيار الفن التعبيري الذي نشأ في المانيا له جذوره التي تمتد الى فن (فان كوخ) الذي عصف بتقاليد الفن في عصره ثم ردها الى لغة ذات صيغ ومدلولات لونية تحمل في طياتها انفجارات النفس الانسانية وصراخها، كما يمكن القول بأن فن (فان كوخ) هو الفن الذي انحدرت منه" الوحشية" فهو يعد الاب الروحي لجميع التيارات الفنية التي استمدت طاقاتها من انفعالات النفس في صراخها مع الاحداث والزمن ومادة العمل الفني، ولقد خلق (كوخ) من خلال استخدامه للالوان الاصطلاحية وكذلك استغلاله تنوع العلاقات اللونية – تعارض الالوان المكملة – تأثيرات مغايرةعلى واقع فهم العمل الفني شكلاً ومضموناً، وهذا يعني ان العمل الفني لدى (كوخ) كان محملاً بالغموض واللاوضوح واحياناً التعقيد والمبالغة ' وهذا ما يؤكده (موريس) بقوله: " (ان فن فانكوخ)، الممتلئ تناقضات وقلقاً غير مستقر، وثبوتاً مشتعلاً، ينتمي الى قطبي الانسانية: المادة والروح، وطبيعة العفوية والعزيزيه، والقليلاً بربرية " وهذا ما يقر به (كوخ) نفسه بقوله: " لاريب ان الاشياء المتخيلة تتقمص مظهراً أشد غموضاً ".

ان الفنان التعبيري يحاول ان يجسد انفعالاته من خلال الموضوعات التي يعبر عنها لان الانفعال الذي يشعر به هو الانفعال الذي يعبر عنه وهكذا تمر الانفعالات هذه بمراحل عدة يتمكن الفنان من بلورة فكرته والتعبير عنها بشكلها النهائي اذ ان التعبير الفني ما هو الا شبكة من العلاقات النظامية حيث يمكن ادراك العلاقة بين الاشكال الفنية من ما تظهره من قيم انفعالية تعبر عن الافكار الكامنة في بواطن العمل الفني، ويمكن عد التعبيري تهشيم مستمر لا يلتزم بنظام او شكل بل يبحث بشكل مستمر عن انظمة جديدة، وبهذا فالفنان التعبيري يستند الى الانفعالات الانسانية والوجدانية ويبتعد عن اي تصوير مجرد

يستند الى وقائع الاشياء كما هي في الطبيعة بل يذهب الى عمق تلك الوقائع وبواطنها لان الفن هو التعبير عن اللامرئي، وهنا يعمد الفنان التعبيري الى تكثيف الشحنات العاطفية داخل مضمون العمل الفني فيصبح البناء التعبيري والفني مرتبط بعلاقات مع الخط واللون بطريقة عفوية وبدائية فأستخدموا اللون المشدد والشكل العفوي المبسط ولجأوا الى اخضاع الطبيعة لأستجاباتهم الذاتية.

وهكذا ظل نتاج الفنانين التعبيريين غير مقروء من ناس زمانهم لانه كان بغير مفاتيح وظلت لوحاتهم مجرد رموز محيرة او تعبيرات لمشاعر حبيسة انطلقت من عالم الفنان بشكل او بأخر اذ كان لأولئك الاساتذة الالمان الصارمين، الفضل الاكبر في نضج الحركة التعبيرية بين شباب الفنانين اذا أنهم ارهقوا تلاميذهم بقواعد باتت ثقيله باردة لاتأتلف اضافة الى روح العصر الصناعي الذي اطل على العالم حينها، وعجلوا بأندلاع الثورة التعبيرية التي اتت على كل شيء مجيد يشع بضوء الماضي ويعبق بشذاه.

ان التعبيرية دعوة الى تدشين وسائل ذاتية جديدة كالحدس اذ كان هدفها الاساس هو ان تصل بتداولاتها الذاتية ومعطياتها العاطفية الى نقطة يتحول فيها الموضوعي من اشياء ومواد واقعية الى مجرد حامل او وعاء يحوي مضمون العمل الفني، أما الفنان فأنه بالضرورة يحمل تأثير عصره وملامح مجتمعه التي تطبعت بطابعه الخاص، فهي جدلية وظيفية مابين الفنان ومجتمعه وهنا يتلمس الفنان سبيلاً للخلاص من محاكاة الواقع وتصوير كل ماله اهمية في حياته وحياة الاخرين، ولقد تمثلت التعبيرية بكونها حركة فنية منظمة ضمت جماعات فنية ابرزها (جماعة الجسر)[*]، وجماعة (الفارس الازرق)[*].

(*) جماعة الجسر: جماعة فنية ظهرت في المانيا ونشأت في مدينة (دريسدن) منذ عام 1905 وانحلت عام 1913، وكلمة الجسر تحمل معنى اعتباري يشيد الى التطلع الى فن جديد يتيح حرية التعبير الفني عن الانسان والعالم، ولجماعة الجسر اسماء اخرى مثل (القنطرة) او

جــماعة الجسر

ان (دريسدن) في عام 1905 شهدت ظهور المجموعة الاولى التي رفعت لواء التعبيرية الالمانية لاول مرة والتي عرفت بأسم الجسر وقد ضمت في البداية اربعة فنانين من الشباب هم: (فرتيز بليل، ايريش هيكل، ايرنست لودفيك كيرشنر، وكارل شميدت روتلوف) ثم التحق بهم (ماكس بكشتاين، واوتو مولر) ولا بد من ان نشير الى ان مؤسسو الحركة لجأوا الى استعمال ألوان تأتلف مع تلك التي استعملها الوحوشيون.

لقد كان لكل رسام من رسامي جماعة الجسر اسلوبه الخاص فالرسام (روتلوف) اهتم بالمناظر الطبيعية، و(مولر) اهتم برسم الحركات الانثوية وتلوينها بألوان داكنة في الطبيعة، اما (هيكل) فقد تخصص برسم البورتريهات والنحت على الخشب، في حين (كيرشنر) كان فناناً متعدد المواهب انتج اعمالاً فنية كثيرة واهتم بمناظر الطبيعةوكانت له عدة لوحات لمشاهد من شوارع برلين.

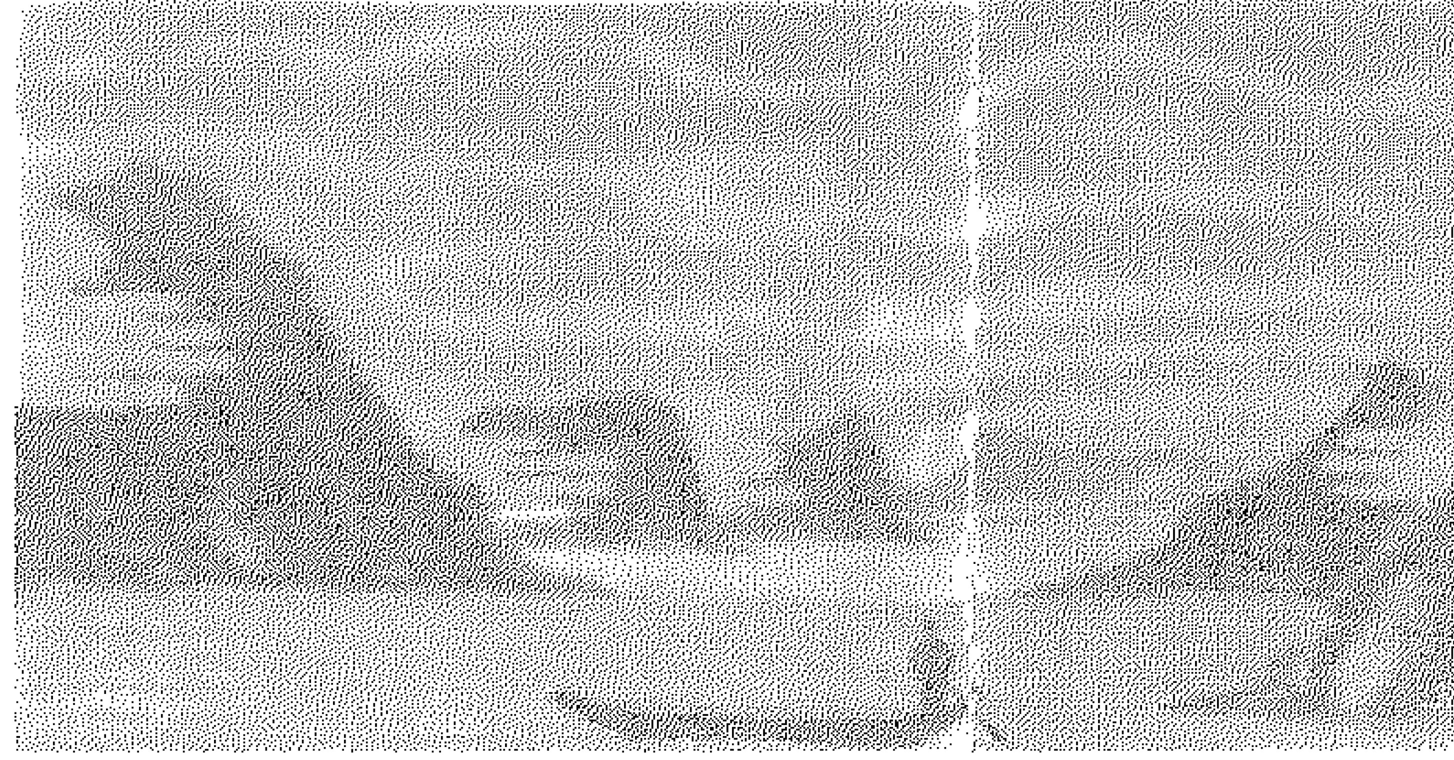
لقد كانت جماعة الجسر على صلة بـ (فان دونغن) لكنهم اكثر ميلاً لاقتناء اثار (فلامنك) ولم يسمعوا الى الرهافه في تناغماتهم بل مارسوا درجات لونية حادة، نافذة قوية، اما (كيرشنر)(**) فقد كان من ابرز شخوص جماعة الجسر وقد عكست صوره العارية والمناظر الطبيعية وشوراع المدينة طبعه =

(البروكة) او (جماعة الربانية) اذ سطعت في افق الفن الحديث وتمتع اعضائها بمؤهلات عبقرية ومواهب عدة استطاعت ان تقحم كل الحجب التقلدية امامها.

(*) جماعة الفارس الازرق: تأسست في مدينة (ميونخ)، عام 1911 وكان من ابرز ممثليها (كاندنسكي، فرانز مارك.... الخ) وقد اتفقو مع جماعة الجسر في الميل نحو العالم الداخلي والتفسير الذاتي للعالم المرئي.

(**) لقد بدأ (كيرشنر) مسيرته واقعياً بهدف تقديم تعبير صوري للحياة المعاصرة لكن رسومه التخطيطية للشوارع والمقاهي علمته الاخلاص للطبيعية البحته اذ لن يتيح له ان يعبر عن مقاصده تماماً وقد شجعه اكتشافه اعمالاً مماثلة لفنه في مطبوعات ومنقوشات القرون الوسطى في افريقيا على ان يطور تدريجياً لغة من الاشكال المبسطة جداً والالوان الجريئة جداً.

العصبي المتوتر وفي عام 1911 اقام في برلين ولسنوات قليلة حيث خفت حدته وهدأت ثورته وانجز اعماله المتزنه لكن القلق ظل يلازمه وبدت معالمه واضحة في الصور التي رسمها عام 1917 في سويسرا حين زاول رسم الجبال وحياة الرعاة الهادئة كما في الشكل (36).



شكل (36) كيرشنر

(بحيرة الجبال)

لقد اكد (كيرشنر) بأن الرسم هو التعبير الفني عن الحياة بأنظمة ألوان نقية وانظمة اشكال مبسطة لتحقيق اقصى حالة تسامٍ من خلال الذات والمشاعر فالرسم لديه بحث عن مثال جمالي يتحقق من خلال الجمع بين نظام الوحدات والعناصر التشكيلية مما يجعله يتوغل في النفس ويعبر عن دواخلها ثم يميل الى اسقاطها على سطح اللوحة.

اما (ادفارد منش)(*) فقد كان استاذاً لجماعة الجسر وقد شدد على الوحدة العاطفية في الفن وعلى عنصر المشاعر الانسانية وهذا التأثير نقله الى التعبيرية ، ان فنان مثل (منش) نجد في رسوماته طابعاً شمولياً وتكتسب نتاجاته الفنية سمات مغايرة لحقيقتها الاصلية فكل ماهو مرئي وظاهر للعيان بما في

(*) ادفارد منش: يعد من اكثر التأثيرات اهمية في الاعوام الخمسين الماضية فهو يحتل بالنسبة للحركة الالمانية الحديثة موقعاً مساوياً لموقع " سيزان" في الرسم الفرنسي لانه انقذ الفن من التابعية العبودية لمدرسة مابعد الانطباعية وشخصيته المتميزة ظاهرة في لوحاته.

ذلك المظاهر الطبيعية والحياة الانسانية يخفي خلفه واقع مشوه وقساوة وحرارة الحياة لذلك نرى التعبير الفني لدى (منش) يقترب من الصرخة بأتجاه المجهول ويمثل انفعالاته برؤيا لونية وخطية بكثافة تشكيلية واضحة.

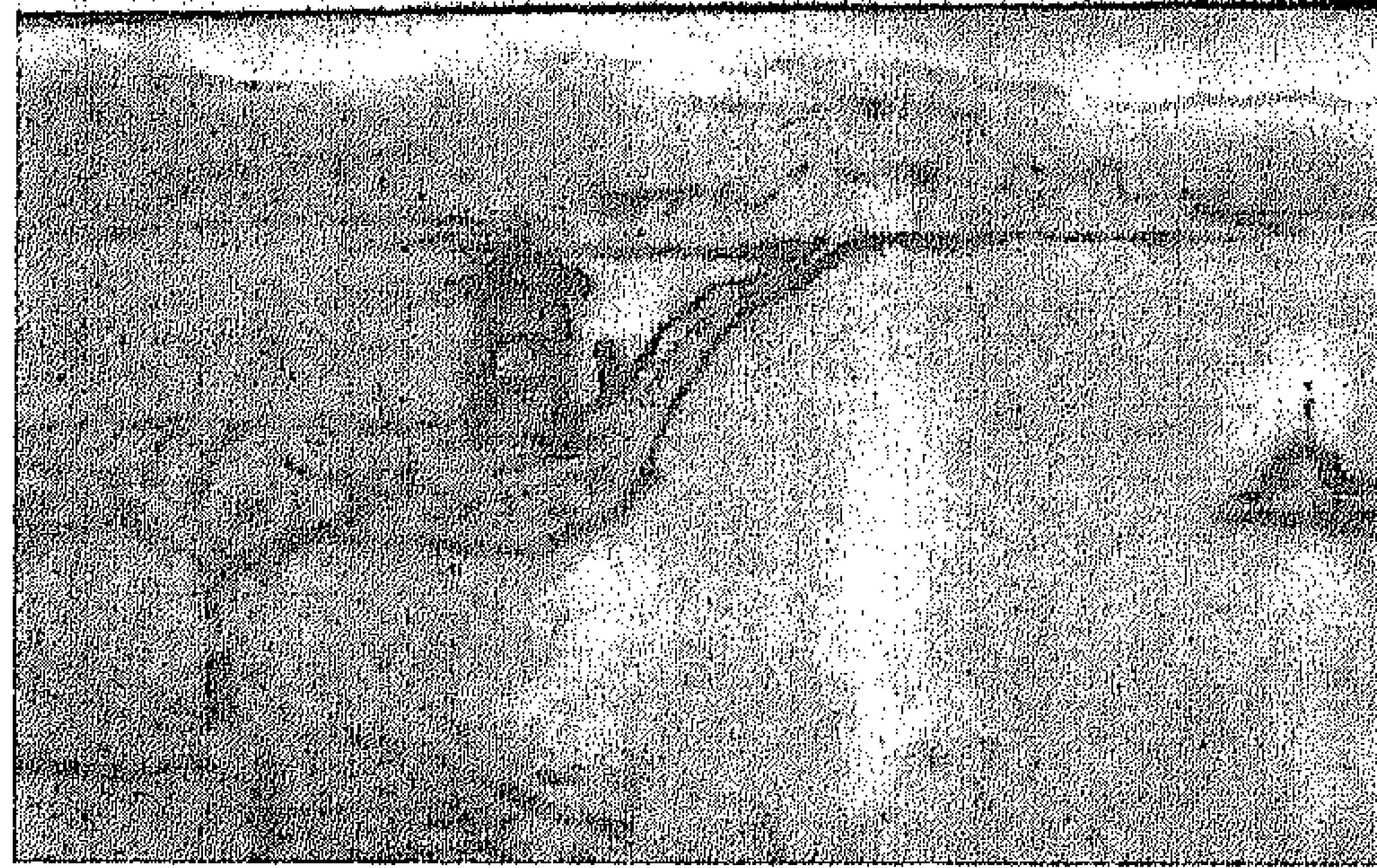
يعد (منش) من اوائل الفنانين التشكيليين الذين حاولوا استكشاف اساليب فن الكاريكاتير واستخدامها في بلورة المدرسة التعبيرية في التصوير ففي عمل له بعنوان (الصرخة) شكل (37) عرض عام 1895، يحاول ان يجعل من الصرخة المحور الاساسي الذي تلتقي عنده كل الخطوط دون اي اعتبار للواقعية وكأنه يقول بأن لحظة الانفعال يمكن ان تزول رؤيتنا للواقع من حولنا تماماً، اما وجه الانسان الذي يصرخ في اللوحة فقد صور فيه (منش) خطوط بسيطة وحادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة فهي تصويراً لوجه ميت او هيكل عظمي بعينين جاحظتين وخدود غائرة وتعمد ان يترك سبب الصرخة مجهولاً مما يزيد من توتر التعبير الفني وأثره على المشاهد لان الصرخة اصبحت مطلقاً مرعباً ليس له اسباب يمكن تفاديها ونتج عن اعتناق الفنان التعبيري لا ساليب الكاريكاتير في تصوير رؤياه الخاصة، ولقد هاجم النقاد (منش) لقبح لوحته اذ قال: " ان صرخة الرعب لا يمكن ان تكون جميلة ولو وجدتموها جميلة في لوحة لي اكون قد كذبت وزيفت جوهر الالم" والشكل ادناه يوضح ذلك.



شكل (37) منش(الصرخة)

ويمكن الاشارة الى (اميل نولدة) (1867- 1956) الذي يعد من اهم الفنانين الالمان الحديثين، ويعد مخطط نشيط، قوي التصميم، سامِمن اللون وقد قويت حساسيته اللونية ومنحته حس السحر الغريب وقد وجد تحقيقاً لاشتياقاته في الضوء العميم والروعة البربرية للمدارات وقد استخدم اللون وسيطاً للتعبير عن مشاعره.

وقد حقق (نولدة) نضجاً فنياً متكاملا في سلسلة من الصور المائية ذات التلقائية الاخاذة والتعبير الفني البليغ وقد رسم اول صوره الدينية نابذاً فيها اخر اثار الانطباعية في فنه من اجل معالجة اكثر عشوائية للون والشكل معمقاً تأثيره العاطفي كما انه رسم مناظر طبيعية مزاجية ركز فيها على ملامحها الاساسية بألوان مثيرة واشكال مبسطة كما في الشكل (38).



شكل (38) نولدة

(انعكاسات)

ان اعمال (نولدة) تشير الى انه قد اختزل الشكل مقرباً اياه من المجرد واعتمد على المتضادات اللونية وانسيابية الفرشاة في صيانته للشكل فتصبح حركة الفرشاة والمواد مسيرة من خلال ذات حرة وانفعال مباشر فتكسب الاشكال سمة جمالية ذات ايقاع روحي، ويعد (نولدة) رائد المدرسة التعبيرية في الحنين الى الاسترخاء الروحي ومن بين اعماله بورتريت ذاتي يمثل ثورة شخصية كما في الشكل (39).



شكل (39) نولدة

(صورة شخصية)

يعد (نولدة) من اشهر الرسامين الالمان الذين ساهموا في تطوير المدرسة التعبيرية فهو يمتاز بالحنين الى واحة الروح، وتميزت لوحاته بالالوان الصارخة المجردة من اي شيء، ان لوحته الاولى عندما كان في الثلاثين من عمره عبارة عن مجسمات ساخرةيظهر فيها تضارب الالوان الصارخة وقد كان من محبي الفني التعبير الفنيي وقد تميز بأحساسه الفريد من نوعه عند استخدامه للالوان فقد كان يرسم مناظر مختلفة من المدن ويبرزها باللون الازرق المشع كما تتميز لوحاته بطبيعتها الداخلية والمشاعر التي تثيرها كما في شكل(40).



شكل (40) نولدة

الناس الفرحون

جماعة الفارس الازرق(*)

مع نهاية جماعة الجسر وتفكك اعضائها سنة 1913 نتيجة لتباين ارائهم واتجاهاتهم، اذ كانت الافكار التي اتت بها التعبيرية قد انتشرت في المانيا كلها وتحول النشاط الفني الرئيسي الى مدينة (ميونخ) البافارية المنفتحة على الاراء المتدفقة من الخارج ومع بداية القرن العشرين شهدت اوربا نوعاً جديداً من التبادل الواسع النطاق في الاراء والافكار الفنية، وتحولت (ميونخ) الى مركز للنشاط الفني الذي بلغ اوج ازدهاره في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الاولى ويمكن القول بأنه في السنوات الاخيرة للقرن التاسع عشر وحتى عام 1911 تشكلت في المدينة عدة تجمعات فنية (*) كانت (الفارس الازرق) ابرزها.

ومع جماعة الفارس الازرق انعطفت كل الاهتمامات الانسانية لديهم اذ هيأ (كاندنسكي)(**) مفاهيمياً وتجريبياً بعداً آخر لحساسية انسان الشمال ولعل هذه الغريزة الاولية التي كانت تسعى الى التجريد الخالص مثل الامكانية الوحيدة الفاعلة في تشويش وغموض صور العالم والتي تتخلق التجريد الهندسي عفوياً وبدافع الحاجة العزيزية فهي ردة فعل ازاء رؤية العالم المشيدة من قبل التعبير الفني حيث ان نمط التعبير الفني الذي بادر به (كاندنسكي) واخرون

(*) مصدر هذه التسمية اهتمام (كاندنسكي وبراك) برسم الخيول والفرسان وتفضيلهما للون الازرق فضلاً عن ان احدى لوحات (كاندنسكي) عام 1903 حملت هذا الاسم (الفارس الازرق).

(*) لقد اتحدت جميع الحركات الفنية في ما يشبه الجمعية واقيمت معارض فنية عدة ضمت عدداً كبيراً من اعمال (سيزان، فان كوخ، غوغان) والانطباعين المحدثين ثم الانبياء و(ماتيس)، والفن الشرقي، تجمع جديد لفنان ميونخ عام 1909 عرف بأسم) اتحاد الفنانين الجديد N.K.V) ومن اعضاؤه (كاندنسكي، جاولنسكي، كوين، كافولدت.....) ونظموا عدة معارض ذات طابع اوربي شارك فيها (بيكاسو وبراك) وحدث انشقاق جديد داخل هذا الاتحاد الذي ضم خليط من الوحشيين والتعبيريين والفن الجديد، سيؤدي الى التجمع الذي قاده (مارك وكاندنسكي) عرف بأسم " جماعة الفارس الازرق" عام 1911.

والذي يقود صوب التجريد كان بلا شك منوالاً اكثر مجازفة للتمثيل الرسموي ومن بين الرواد الذين رافقوه في هذا الطريق (مارك)(***) والفنان (بول كلي)(****) الذي له دور يضاهي دور (كاندنسكي).

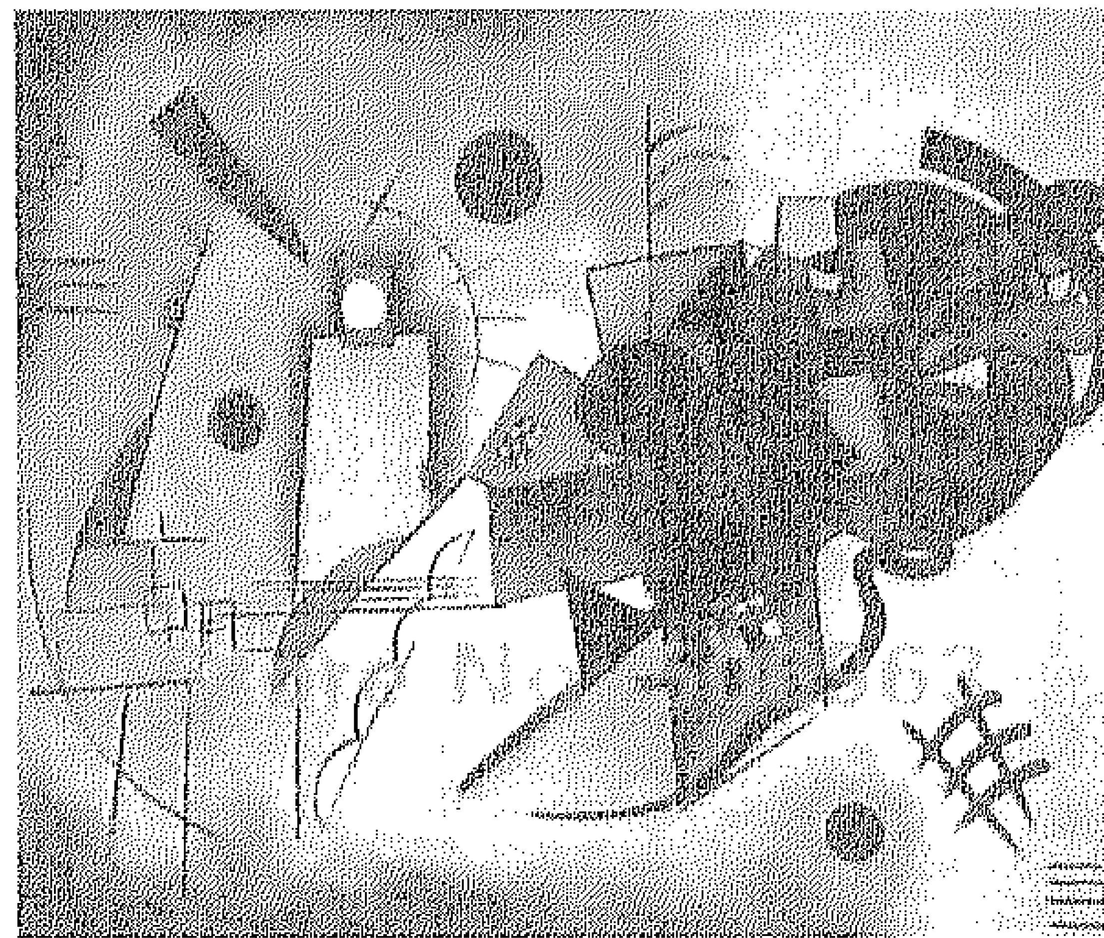
ان التعبير الفني قد خضع للتداعيات التي جاءت بها التعبيرية وطروحاتها نتاجات (جماعة الجسر – جماعة الفارس الازرق) فنظام الخط مثلاً قد خضع للامتداد والانكسار بتلقائية وعفوية اما نظام الالوان فقد حمل تضادات جريئة من خلال الكثافات اللونية الحادة والمتوهجة والتي تحمل دلالات ذاتية من اجل ايجاد حقيقة فنية كامنة وراء الحقيقة البصرية فقوة اللون والخطوط النفسية اصبحت متوازنة بين الخواص الصورية والحالات العاطفية مما جعل الالوان تحمل مؤثرات نفسية صافية بمعاني غامضة وتكوينات رامزة فأصبحت غاية الفن لدى جماعة الفارس الازرق هي التعبير الفني عن الشعور بالخلق المتخيل الذي يكون تلقائياً فأصبح التعبير الفني مثل التسامي اللاشعوري من اسرار عواطفهم والقلق الروحي الذي يعكسه الفنان التعبيري على السطح التصويري وهكذا تتبلور الاشكال والالوان في عملية تعبير خالصة النقاء تجسيداً للاسقاطات الوجدانية لبناء عمل فني ينبع من دواخل الحقيقة الذاتية ، فنجد الفنان يبحث عن مدركات من اشكال ومشاهد ويمنحها طاقات تعبيرية مغلفة بالرموز وتتسم بالغريزية والفطرية وذلك من خلال التوافقية العالية مع خبرات الفنان المعرفية والبصرية والجمالية والفنية والمخزونة لتخلق تمثيلاً ابداعياً على مستوى الاسلوب والتقنية والتعبير الفني من خلال ما يسقطه الفنان التعبيري من رؤى داخلية تعبيرية تعكس تنظيرات فنية وجمالية.

لقد شهدت السنوات المميزة بين 1910- 1914 اغزر فترة انتاج لـ (كاندنسكي) فقد قسم هذه الفترة الى " انطباعات " وهي مشاهد الالب الطبيعية التي سجلت صوراً مستقاة من الطبيعة عامة و " ارتجالات " وهي صور عابرة اكثر تلقائية لاجذور لها في الواقع و " تكوينات " وهي رسوم حسابية

انجزها في ضوء دراساته الاولية، وان اولى لوحات (كاندنسكي) التجريدية كانت قد سبقتها في تطوره لوحات من النمط " الوحشي" (Fauve) يعني دراسة تعبيرية للمناظر الطبيعية ومشاهد الشوارع، قوية في معالجتها، وعنيفة في الوانها " كانت ثمة مراحل مبكرة ذات خاصية واقعية وانطباعية تظهر الاصول الطبيعية لأسلوب (كاندنسكي) والذي انطلق الى الرسم غير الموضوعي بغته ".

ان التجريدية المتزايدة في مناظر (كاندنسكي) الطبيعية والتكوينات التشخيصية لم تقد الى طريقته الاخيرة مباشرة ولا هي جاءت عن طريق التحرير التدريجي للون من المعنى الوصفي، كما ان (كاندنسكي) قد اهتم بالفن البدائي والرسوم العفوية للاطفال وان العديد من تصاميمه غير الموضوعية نجدها تغمر في حبر مخفف او في ألوان مائية وهذا يغير تأثيرها بحدة فتصبح، الخطوط حدود محيطية والفراغات بينها تتجسد وتتحول الى ترتيبات لمادة مجزأة غير انها ملموسه.

لقد كان (كاندنسكي) فناناً تعبيرياً واعماله تجريدية ومن هنا تبدو اهمية اعماله التي اصبحت وسطاً ينقل الانفعال من اطواء النفس الى الخطوط والالوان كما في الشكل (41) اصفر، احمر، ازرق وقد ألتزم كاندنسكي بالحرية في تأدية احساساته الشخصية وحين تحلل عن كل القواعد المعروفة بث مشاعره بلحن غير مقيد بتأكيده البارع على الايقاع.



شكل (41) كاندنسكي

(اصفر أحمر ازرق 1925)

ان الاشكال الفنية لدى (كاندنسكي) قد نمت نمواً موسيقياً على قاعدة من التوزيع الهندسي المنظم اما اللون في رسوماته فقد كان تابعاً لهذا التوزيع مندمجاً مع الشكل حيناً وبعيداً عنه نافراً حيناً اخرى حيث ان الرسم لديه بمساعدة التصور قد تحول الى فن ناضج لرؤية تجريدية.

وقد ظهرت تطورات تعبيرية عندما تكونت جماعة الفارس الازرق وقد شرح (كاندنسكي) التعبيرية وارتباطها بالشعور الانفعالي شرحاً دقيقاً مستفيضاً وقد وجد ان " الضرورة الداخلية "(*) التي اراد التعبير الفني عنها من الممكن تمثيلها بشكل وافي وهكذا تحولت التعبيرية الانفعالية لـ (كاندنسكي) الى تعبيرية مجردة، فالتعبير الفني يصل الى اعلى حد من خلال رموز لا تشخيصية غير محددة بدقة وقد انشأ بعقله الواسع نظريته التي تتجه نحو القيمة الرمزية للالوان وتهتم بالفن البدائي وفنون الاطفال ولا بد من الاضافة الى ان اعمال (كاندنسكي) تمثل بمجموعها التعبيري عالم لنظريته الروحية في الفن المجرد للانفلات من حدود الامتثال الى عالم هو الخيال وهو ظل الحقيقة في الان ذاته.

ان رسومات (كاندنسكي) انغاماً لانه حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير وقد حذر من امرين او خطرين هما:

اولهما: الاستخدام التجريدي الكامل للالوان في شكل هندسي (وهو خط تحول الصورة الى مجرد زخارف سطحية او تنسيق زخرفي محض).

ثانيهما: التوسع في الالوان القريبة من الطبيعة في معالجة الشكل المجرد (وهو خط التخيل الضحل).

(*) الضرورة الداخلية: تعني المجال النفساني الذي اشار اليه (كاندنسكي) في كتابه (الروحي في الفن) والذي تقصى من خلاله للون والشكل معتبر الاشكال الرمزية المجردة هي التي تحمل قوة ايحائية تعبر عن المضمون الكامن خلف الظواهر.

ولابد من الاشارة الى (فرانز مارك) الذي نظر الى الطبيعة كلاً متداخلاً متماسكاً يشد بعضه بعضاً بقوة باطنية وبتعويضه الالوان والاشكال في مخيلته بتلك التي تغلف العالم المادي وحاول ان يعبر استعارة عن التيارات الخفية المنسابة في سياق عملية الخلق، اذ اختار (مارك) صورة الحيوان رمزاً يحقيق الانسان العصري خلاله حساً بوحدة كونية مع قوى الطبيعة وهذا الانسجام هو ماسعى (مارك) الى جعله مرئياً في فنه فقد رسم الخيول والحيوانات بألوان اولية جريئة من الاحمر والاصفر والازرق شكل (42) و (43).



شكل (42) مارك

(خيول زرقاء)

شكل (43) مارك

(حيوانات في مشهد طبيعي)

وراح يرسم الامكانات التعبيرية للرسم التجريدي ويؤكد ان الكثير من الفن التعبيري قد نبع من رفض المادية والرغبة في طريقة ابسط للحياة يرافقها احساس عميق بالطبيعة اذ اختار الحيوان رمزاً اكثر ملاءمة مع الحالة المتناغمة للوجود في عالم بدائي.

اما (بول كلي) فقد ارتبط بجماعة الفارس الازرق التعبيرية ولم ينظر الى الفن بوصفه تمثيلاً للاشياء التي يمكن رؤيتها بل وسيلة للكشف عن حقائقها وقد تدرج (كلي) نحو النضج الفني ببطء على الرغم من انه كان معجب بـ

(اورفية)(*) ديلوني الا انه لم يتجه الى استغلال اللون في لوحاته بل ركز اهتمامه على الرسم التخطيطي والمطبوعات، ولعل من اهم الاشياء التي اثارت (كلي) هي نقطة التحول في مسيرته خلال زيارته لبلاد الشرق شمال افريقيا(*) حيث ان هناك روابط بين جنوب فرنسا وشمالي افريقيا وهذا مايلقي بعض الضوء على معطيات (كلي) وتعبيره الفني في الرسم، ومعالجة بنية الشكل نتيجة لما اعجبه في الشرق وهذا ماجعل لوحاته تتسم بقيم تعبيرية عالية لانها موجهة الى جمهور مثقف وتتمتع بنوع من التأثير على المتلقي.

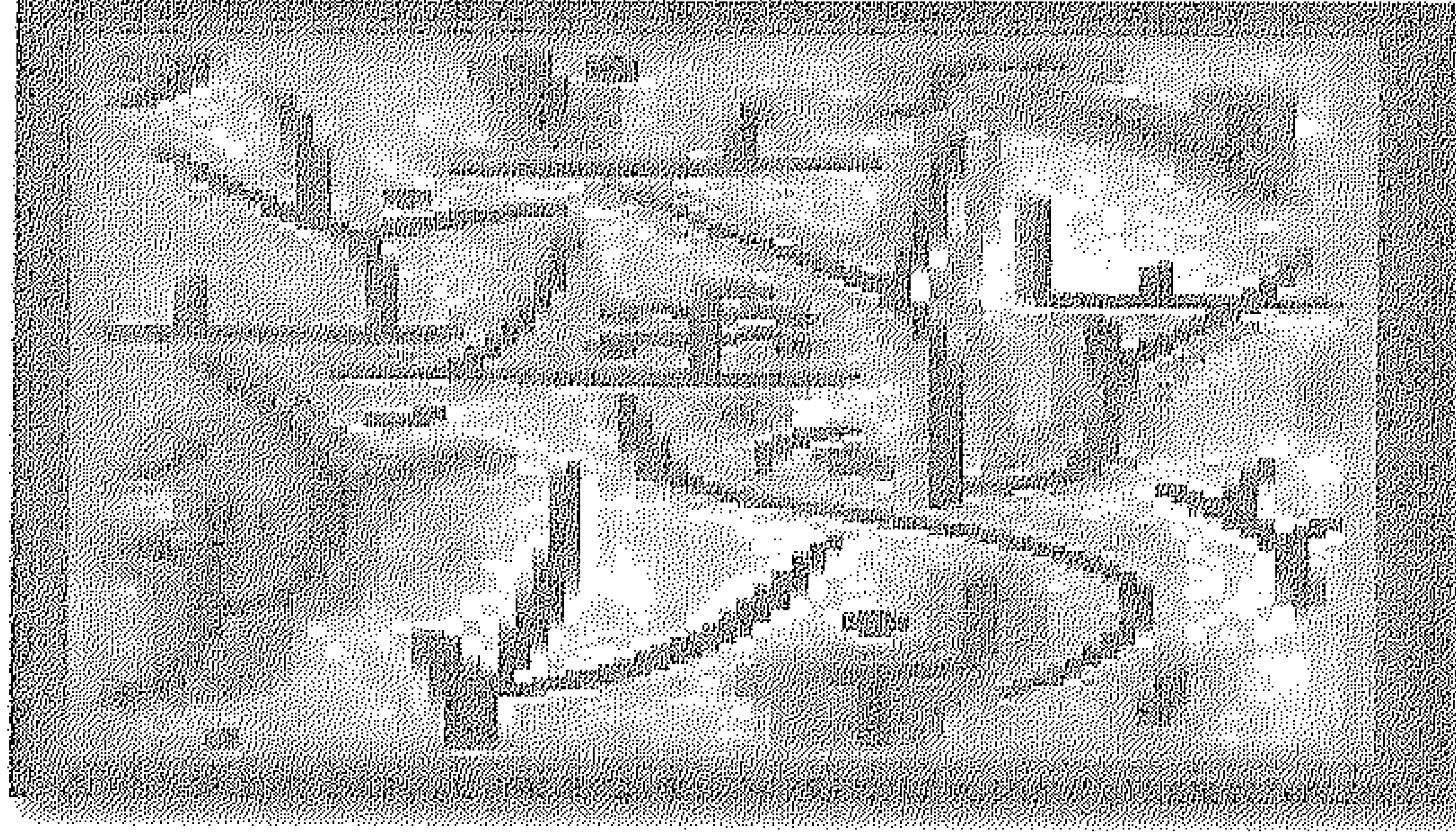
لقد اشار (هربرت ريد) الى ان (بول كلي) كان متفقاً مع السرياليين في تأكيد اهمية اللاشعور ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة بأن العمل الفني يمكن ان يكون عبارة عن عملية اسقاط تلقائي من اللاشعور لان العملية الفنية تشتمل الملاحظة والتأمل.

لقد التقطت حساسية الفنان (كلي) كل ما يقع في مجالها الحيوي من تأثيرات مرئية او غير مرئية وهكذا انسابت عن كل هذا الخليط العجيب من المصادر، اساليبه وطرزه المدهشة واراؤه التي صارت فيما بعد ينابيع يرتوي منها الفن الحديث ويمكن القول بأن (كلي) قد استمد خيالاته وتخيلاته من العقل الباطن لانه مركز الاستقبال للوحدات والصور ومختزنات الذاكرة لذلك تسعى

(*) اورفيه، مذهب قديم اقرب الى الصوفية مبني على شخصية الموسيقي الشاعر الاسطوري (اورفيوس) وتقول الاسطورة " عندما لدغت افعى حبيبته (يوريد يسي) يوم زفافهما ورحلت الى العالم السفلي " مثوى الاموات" نزل (اورفيوس) الى اله العالم السفلي (بلونو) وسحره بغنائه فسمح له باعادة زوجته على ان تتبعه وهما صاعدان الى عالم الاحياء دون ان ينظر وراءه لكنه فعل في اللحظة الاخيرة ففقدها الى الابد.

(*) زار (كلي) شمال افريقيا (تونس) عام 1914 بصحبة (مارك) وبعدها زار مصر واعجب بالبيئة الطبيعية ويمكن عد (كلي) واحد من المؤسيين لـ (جماعة المنبثقين الجدد) وهي جماعة تجمعت حول الناقد (وليام).

تجاربة الابداعية الى الانفلات من القواعد وكل الصيغ النمطية سواء في البناء التشكيلي او في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي، ومن اعماله شكل (44) اسطورة النيل.



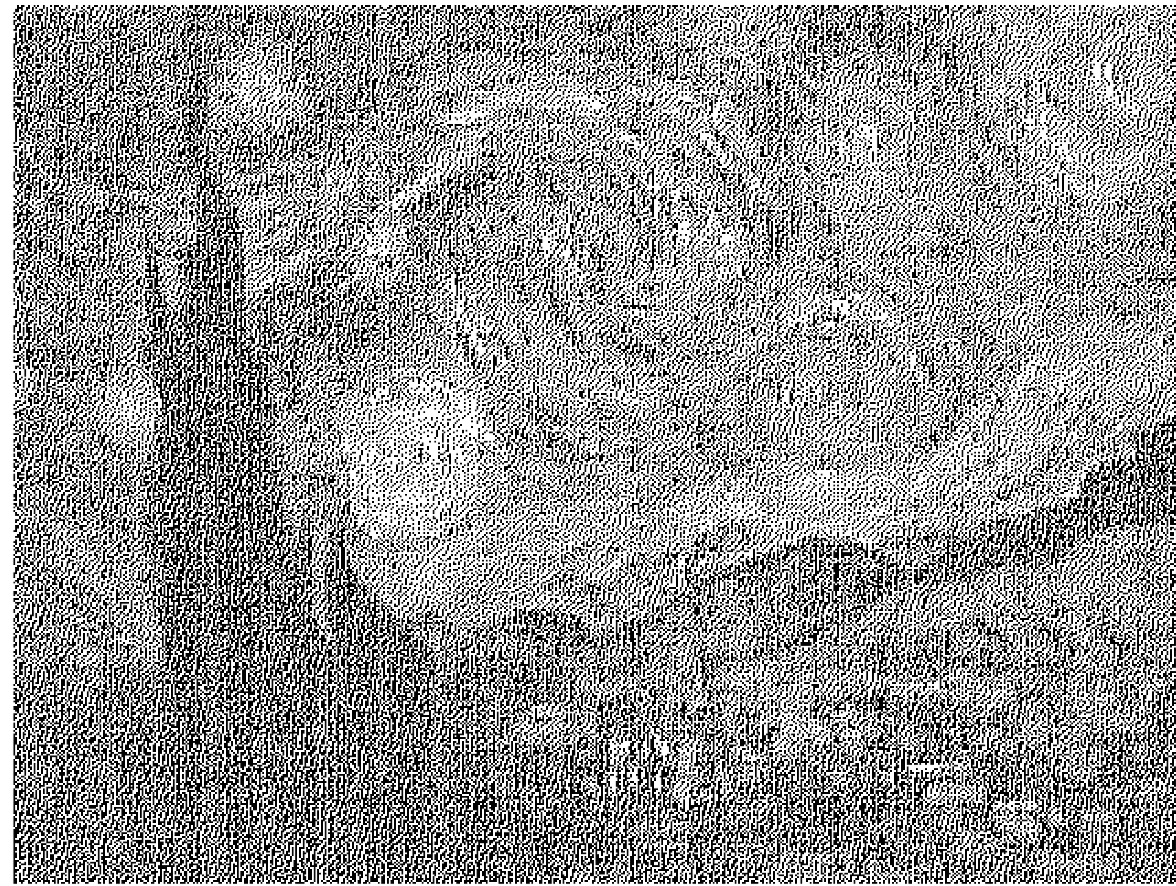
شكل (44) كلي (اسطورة الليل)

أن (كلي) يؤكد بأن ذاتية الاسلوب هي التي تميز الفنان وتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات كما يمكن الاضافة الى ان (كلي) قد سيطر على قوام اسلوبه الفني وهذا ما منحه ابعاد مستقبلية من خلال فعل التجريب والتمثيل لمعرفة خفايا الكون اذ يعطي الفنان قيمة كبيرة للقوى التي تشكل الطبيعة اكثر من اهتمامه بالاشكال النهائية وبهذا شكل التعبير الفني ووحداته الدالة عالماً قائماً بذاته مجرداً عما يحيط به في ظل نظام علائقي يتظافر مع استجابة معالم التجريد في نظام الرسم والاخضاع الى النظام الداخلي حيث ان جماعة الفارس الازرق قد انعطفت نحو حرية خلق التمثيل الجديد بدون اي ملزمات شكلية للشيء المجسد عبر المنظومة اللونية والشكلية التي تعبر عن الدواخل الذاتية التي تلاءم احاسيس الانسان.

لقد برزت اعمال (سيزان، كوكان، انسور...) وكثير من معاصريهم فقد كانت حركة التعبيرية تغييراً هاماً في مسار النقل الدقيق عن الواقع او تصوير الحس المباشر وتوقيف الحظة كما في التأثيرية وفتحت باب المعالجات النفسية الانفعالية في التشكيل الحديث كما في الادب.

ولابد من ان نذكر بأن التعبيرية التزمت بالتعبير الفني عن مشاكل العصر السياسية والاجتماعية في اشكال فنية اتخذت طابعاً نقدياً وساخراً احياناً وتعبيرياً احياناً اخرى، وقد قدمت التعبيرية توجهاً نحو رسم الشكل الانساني مفصحاً عما يعانيه الانسان / الفنان من اضطهاد لحريته في الحياة وتجاهل لفرديتهووجوده بوصفه قيمة علياً وبطرق شتى منها الحس النقدي السياسي للمجتمع محاولين ايجاد طريق للهروب الى عالم اخر يخلو من العبثية والفوضى، اذ وجدوا في رسوم الاطفال حس تعبيري عال حيث ان التركيب الشكلي لرسومهم يخدم غايات معينة وهي طريقاً للنفاذ من الواقع ومآسية، وكان (نيتشه) يدعو الى العودة الى العناصر البدائية التي تعترش في دواخل الانسان وصولاً به الى نبع العاطفة بأستخدام وسائل ادائية تلقائية يعبر بها عن احاسيسه الداخلية حول موضوع ما ويسقطها على السطح التصويري.

وقد استطاع (فان كوخ) ان يتحرر من حسية الانطباعيين، واعماله الفنية تعد تعبيراً حدسياً خالصاً وصادقاً محرراً لانفعالاته الباطنية وذاته المضطربة كما في شكل (45) بعنوان " ليلة نجومية" ويؤكد في قوله " اني ارسم ما يرمز للانهائية".



شكل (45) كوخ (ليلة نجومية)

لقد رفض (كوخ) فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة وقد اكد على نظام الذات وفكرة التعبير الفني، اذ كان في طليعة المذهب التعبيري

الحديث وقد مرت حياته كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحنان والعاطفه على البؤساء فقد كان فنه ثورة نلمس فيها حباً للانسانية الذي اهتم بها، وقد واكب على تصور الناس " القلقه " بدافع من روحه الحساسه ويقول (كوخ) " ان الانسان بغير حب اشبه بمصباح لا يضيء، ان المصباح قد يكون صحيحاً لاعيب فيه خزانته مليئة بالزيت ولكنه يظل وكأن لا وقود له حتى تمسه هذه الشعلة القدسية فتجعله يشع نوراً وضياءاً وتمكنه من تحقيق رسالة وجد من اجلها، اذ نستيطع ان نلمس في اعمال (فان كوخ) و (سيزان) و (غوغان) مدى حرية الفنان في استخدام طرق تعبير مختلفة تعبر عن احساسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص".

أن الفنانين التعبيريين ينادون بالحرية المطلقة والبعد التام عن المحاكاة في اي صورة من صورها حتى تتاح الفرصة امام الفنان للتعبير الذي لايعرف قيداً او شرطاً فأتجهت الانظار الى فنون البدائية وفنون الاطفال، فقد تنوعت اساليب التعبير الفني واصبح الفنان التعبيري يفضل النشوة والوضوح الصارم والعنف على التعقل ولم يعد يقبل الفنان بالتكامل الكلاسيكي كمعيار شامل للجميع، بل أصبح مرتبط بعلاقات جدلية توافقية مابين الذات والموضوع، ولقد كان التعبيريون يبتغون الكوني والشمولي اكثر من اهتمامهم بالخاص والطاريء ويسعون الى المناهظة المقصودة للطبيعة المتخيلة بأستخدام نظام اللون المشدد والشكل المبسط لأنهم حاولوا اختراق الظواهر للكشف عن جوهرها واستعاضوا بالايقاعات الروحية ونادواً بتوحد الانسان والطبيعة للوصول الى جمال وفن سامي، روحي فأصبحت طرق التعبير الفني تجمع بين الرؤية الفكرية والعاطفه وتعميق مفهوم الفردية وبالتالي شحن الاشكال المرسوم بالطاقة الانفعالية واسقاطها على اللوحة.

يقول (فان كوخ) " اني احاول... التعبير الفني عن قيم الحشود... واني احاول ان افرق الاشياء في دوامة الدوران والفوضى التي بوسع المرء مشاهدتها في

كل زاوية صغيرة في الطبيعة فقد كان همهُ ان يعبر عن ذاته وليس عن الواقع الموضوعي وهذا ما انعكس في لوحاته فهو يريد ان يعبر عن انفعالاته الشخصية ويظهرها على اللوحة بشكل ضربات سريعة ليعبر عن احساسه الداخلي بأكبر قدر من الحرية، بمعنى انها تميزت بكثافات عالية للصبغات اللونية اضافة الى تجزئة ضرباة الفرشاة الى مئات اللمسات اللونية لانه يعبر عن اللانهائية واللامحدود".

ومن بين لوحات (كوخ) " احذية قديمة بأربطة " شكل (46) نجد انه لم يرسم احذية فلاحة بل يرسم احذيته وان الفنان يصاحب عمله لأحذيته الخاصة، وضم الفنان والعمل الفني المكان الذي ينكشف فيه الفن ويظهر ما حجب منه ويقيم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف بمعنى ان التبادلية تصبح ممكنة في استعارة الفنان احذية الفلاحة لتكون احذيته.



شكل (46) كوخ

(احذية قديمة بأربطة)

لقد كان (كوخ) ذا ذكاء ثاقب غير ان العاطفة هي التي كانت تسيطر على حياته وخاصة عاطفة الحب للانسانية والعطف الشديد على البؤساء الكادحين والرغبة الصادقة في مد يده أليهم دون كبرياء، وقد استطاع ان يعبر عن هذا الحب المتأجج الدافق في صورة جديدة من صور الفن وهي التعبيرية، لقد

رسم (كوخ) لوحة عام 1885 وتعد من اروع لوحاته عنوانها " اكلوا البطاطس" شكل (47) وهي لوحة قاتمة مقبضة تنطوي على قوة باطنية وعطف انساني عميق.



شكل (47) كوخ

(أكلوا البطاطس)

ومع انشاء لوحة (اكلوا البطاطس) اثبت لنفسه انه رسام من الطراز الاول لكنه يريد ان يستكشف تقنيات جديدة وآليات مستحدثة لاساليب التعبير الفني ويكتسب افكار حتى يصبح الفنان الذي يتطلع حقاً لان يكون ذو موهبة وقدرات ابداعية وقد بدأت لوحاته تبتعد عن الالوان الداكنة وباشر العمل في الطبيعة ومن ابرز اعماله لوحة (عباد الشمس) شكل (48)، يقول (كوخ):" بدلا من ان انقل ماهو امام ناظري فأني استخدم الالوان اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي"



شكل (48) كوخ (عباد الشمس)

الاجدر القول بأن التعبير الفني هو بمثابة الائتلاف المتناغم بين العناصر المحسوسه والذي يخلق تعبيرياً كلياً للعمل الفني، يقول (سيزان) " ان الطبيعة في الداخل بمعنى ان التعبير الفني هو الصورة العليا للموضوع المتمثل (المعنى)، والصورة العليا للمعنى يمكن تسميتها بفكرة العمل بوصفها فكرة عيانية وهذه الفكرة تعطي مع المحسوس وتتجلى من خلاله وتتسق معه وتتشكل من خلال انظمة وعلامات يحاول الوعي ان يحياها".

ان التعبيريين انطلقوا ليصوروا الطيف العميق من الواقع المشوه في محاولة للدمج بين الاحساس الداخلي والواقع الخارجي وعبر عن ذلك (ماتيس) بقوله: (التعبير الفني هو ما اهدفه قبل كل شيء وذلك لانني قادر على التفرقة بين الشعور الذي املكه وطريقة التعبير الفني عنها).

ومن الجدير بالذكر بأن (ماتيس) يؤمن تماماً بالاسس الفطرية للفن موازناً بين التعبير الفني الصوري ومشاعر الفنان الكامنة اضافة الى انه أخضع العاطفه للاستجابة الواعية اضافة الى التناغم بين اجزاء العمل، ويقول (ماتيس):

" التعبير الفني بالنسبة الى طريقة تفكيري لا يعني الانفعال الذي يترآى على الوجه الانساني او الذي تفصح عنه حركة مفاجئة عنيفه، ان الترتيب الكلي لصورتي ينبغي ان يكون معبراً، والمكان الذي تشغله الشخوص او

الاشياء الفراغات حولها... القياسات كلها... تلعب دور التكوين وهو فن الترتيب بطريقة زخرفية، العناصر المختلفة هي التي تكون رهن اشارة الرسام للتعبير عن احساساته.... ما احب به هو فن متوازن من النقاوة مجرد من مادة الموضوع الكئيبة...".

لقد عمد(ماتيس) الى اختزال الوحدات المرسوم وفق نظام التكوين الزخرفي وهذا يمتلك طاقة روحية لامتناهية لان الرسم يعود الى حقل الروح، واللون يقود الى حقل الحواس كما يقول (ماتيس) فماعليك الا ان ترسم وتنمي الروح لكي تتمكن من توجيه اللون وفق نزوع الروح وهذا النزوع يتجه بأتجاه المطلق اللامتناهي.

فالتعبير الفني وفق طراز تفكير الفنان ، لايتضمن العاطفة المرتسمة على وجه انسان او تلك التي تفضحها حركة عنيفة، بحيث يذكر (ماتيس): "أن الترتيب العملي بأجمعه تعبيري، المكان الذي تشغله الاشياء او الاشكال، المساحات الفارغة حولها ، النسب، كل يلعب دوره، التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة... للتعبير عن احاسيسه كل قسم في العمل سيكون مرئياً وسيؤدي الدور الذي اسند اليه سواء كان رئيسياً ام ثانوياً ".

لقد سعى (ماتيس) الى التعبير الفني عن الجوهر الكامن في الشيء ونبذ التعلق بالمرئيات التفصيلية ويقول (ماتيس): " كل هذه الاشياء تبقى كما هي في الرسم وتبقي حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع فالدقة ليست هي الحقيقية"، وقد كان هدف كل من (ماتيس وفلامنك) هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والتعبير الفني يصبح حاملاً بجمالية اكبر بكثير من مظهرها الحسي فتكون الاشكال انعكاساً للذاتية وكل ماتحمله مشاعر الانسان من غموض وتطلع ماورائي، والغاية من ذلك ايجاد نوع من التقنية بين الاحساسات الذاتية وطريقة الاداء والذي يجمع بين (ماتيس وغوغان) هو طريقة الرؤية الى

المحسوسات وكيفية استخلاص جوهرها الكامن من خلال الشكل المركز والمبسط.

ويشير (ماتيس) الى: " ان التعبير الفني بالنسبة له لا يمكن ان توجد في الانفعال الذي يتألف على وجه ما او الذي يصبح بيناً بفعل حركة عنيفة، انه في كامل ترتيب اللوحة – المحل الذي تشغله الشخوص – المكان الحالي حولها النسب كل شيء يلعب دوره، ان التكوين هو فن الترتيب بروحية تزينية لعناصر مختلفة يستخدمها الفنان للتعبير عن عواطفه، حيث ان العمل الفني يتضمن تناغماً لجميع الاشياء معاً، كل تفصيل زائد سيحتل في عقل المشاهد مكان تفصيل اخر جوهري.

ان الفنان التعبيري يحاول التعبير الفني الحر عن الطاقات المكبوته داخل النفوس واصبح قادراً على تفجير الواقع التقليدي لأنه غير قادر على تمثيل العالم التقليدي التافه ومحاكاته، وهذا ماجعله يرمي الى تجريد الاشياء اليومية وتفريغها من سياقها العادي ثم تجميعها من جديد لخلق آفاق تسع بالروحانيات واصبح يستمد وعيه وثقافته الفردية من نظام الذات ولم يستخدم الفنانيين التعبيريين تقنية الرسم بقصد خلق الشيء الجميل بل وسيلة لنقل العواطف فهناك صيغتان في الفن: الاولى: صيغة الرؤيا الفكرية ومتبغاها المجال المطلق - وصيغة التعبير الفني العاطفي ومتبغاها هو نقل الشعور العاطف وهذا ماجعل طرق التعبير الفني تتجلى بأسقاط كل ما في ذواتهم على سطح اللوحة لتصل احساساتهم وعواطفهم الجياشة الى المتلقي والذي يتحد مع انا الفنان وحريته في التعبير الفني.

اذ نجد ان التعبيرية ماهي الا نزعة فنية وادبية ترمي الى تمثيل الاشياء كما تصورها انفعالات الفنان فهي حركة لا واقعية، ضد الفوارق الدقيقة والهادفة الى النشوة والاضطراد والشمولية والتبسيط، وقد سعى (العمل) التعبيري الى اعادة بناء العالم طبقاً لحقيقته الداخلية، عبر تمسك الفنان بالتعبير الفني عن مايختلج الذات الانسانية من صراعات جاعلاً منها مادته وغايته الاساس، وعلى هذا النحو

اصبح العمل التعبير الفني اداة معرفية اتصالية شمولية، غيب فيها سلطة العقل في توجيه ارادة الفنان... كما شكل خرقاً لافق توقع المتلقي عبر اتباعه لتقنية تقوم اساساً على تشويه الاشكال وتشذيبها وعنف استخدام اللون واستثماره لمصادر الاضطرابات الانسانية، وبذا يكون التعبيريون قد ركزوا جل اهتمامهم على النواحي التشكيلية وقوة اللون، فضلاً عن الاهتمام بالجانب الاجتماعي والاخلاقي، وذلك لخلق قيم جمالية جديدة عن طريق تحطيم الاسس الجمالية، التي كانت متبعة في الرسم سابقاً، مستعينين في اداء مهمتهم بقوة الحس والمخيلة معاً.

أن التعبير الفني يميل في نزوعه نحو الذاتي الروحي، لاننا نجد الفنان الحداثوي ينتقي الملامح المحملة بطاقات تعبيرية للتعبير عن ماهية الشيء والتي تكون اقرب الى التجريد والترميز فهو يعيد تنظيم حيثيات الصور الخارجية وفق فعل ابداعي ويتجاوز بألحدس الوسط المادي ويحاول اسقاط رؤاه بتصعيد خيالي لوجداناته على السطح التصويري.

لقد كانت التعبيرية نتاج التحسس الداخلي السايكولوجي تسعى الى تقديم الذاتي للعالم من خلال نصوصها لانها تعبر عن تحسس الفنان حتى لو كان ذلك على حساب تشويه الطبيعة والواقع وقد يحاذي السخرية الى حدما ولابد من الاشارة الى ان التعبيريين استجابوا الى منهج (فرويد) في اللاشعور لانه يفصح عن الدواخل المكبوته دون سيطرة او رقابة قمعية خارجية وقد تعاطف التعبيريون مع (فرويد) وعدوا اللاشعور هو الشعور الحقيقي للانسان وهو محور اهتمام التعبيريين فهو يسعى الى الاكتمال وقادر على ان يكون عظيماً نبيلاً.

ان السمات والملامح التعبيرية التي تفصح بدورها عن شتى الانفعالات قد مهد لها كل من (فان كوخ) و (غوغان) فأصبحت هذه المبالغة والتغريب(*) هما

(*) التغريب: نقل مفردات الواقع الى وسط غريب عنها لكي يتاح النظر اليها بغير رؤيتها المألوفة.

جوهر الاشياء، وغدا التعبير الفني يحمل سمات نظرية اضافة الى التشكيل الحر للقيم اللونية وبات الشعور المنفعل احد صور التعبير الفني عن الحدوس الذاتية بالاشكال الفنية في مختلف الموضوعات التي يتناولها الفنان في نتاجاته انما يحاول ان يبث الدهشة في نفس المتلقي.

التعبير الفني الهندسي للشكل في المدرسة التكعيبية (**)

حركة فنية في الرسم والنحت تمثل فيها التعبير الفني بأساليب مختلفة بفعل التحولات والإزاحات على مستوى التقدم العلمي والتقني فالتكعيبية حركة مغايرة كلياً للواقع ونسف لكل أبجديات المحاكاة، وهذا ما جعل اللوحة عبارة عن منظومة شكلانية وعلاقات لوسائل تنظيمية يلعب فيها التعبير الفني دوراً مانحة الشكل فاعليته في التعبير الفني، كما عمد التكعيبيون إلى إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي وفق أنظمة وأسس تحقق التعبير الفني عن حقيقة مطلقة من خلال استخدام الأشكال الهندسية وانحصرت اهتماماتها الرئيسية في عملية خلق نماذج جديدة وهذا ما جعل أعمال التكعيبيين تتميز بنوع من الترتيب الهندسي المعماري في أساليب التعبير الفنية وعليه أعلن التكعيبيون الوسائل التقنية التقليدية المنبعثة للتصوير الغربي منذ عصر النهضة كالمنظور العلمي، الظل والنور، التدرج اللوني وما الى ذلك من تقنيات تسمح للفنان ان يحقق الإرادة بالفن من خلال نقل العالم المرئي بالإبعاد الثلاثة الى شاشة اللوحة المسطحة ذات البعدين والتخلص من هذه الرؤيا المبنية على مايسمى خداع العين أو التصوير الإيهامي وبهذا فقد كان للفكرة عند التكعيبيين الدور الأكبر في إظهار مثالية

(**)التكعيبية عبارة غامضة اطلقت في الاساس سخرية ويبدو ان (ماتيس) اول من تكلم عن (مكعبات صغيرة) وكان (فوكسيل) " الناقد الفني في مجلة جيل بلاس " والذي تنسب اليه عبارة " وحشية " اول من استخدم عبارة " مكعب " في مقاله له عن معرض براك عام1909 ووصف اعمال (براك) بـ (الغرائب المكعبة).

إرادة الفنان بتجسيده الرؤيا العلمية العقلية لا القراءة الحسية (التسجيلية) اللاإرادية، فأصبحت اللوحة التكعيبية لوحة تعبر عن الحقيقة المطلقة والكشف عن الجوهر الحقيقي للأشياء مدعية أنها تقدم بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عن مظاهره الخارجية فلجأ الفنان التكعيبي الى (تعرية)هذا الشكل ثم إعادة تنظيمه وفق الإشكال الهندسية بالعودة الى المطلق الذي يعود الى فلسفة التجريد في نظرية (أفلاطون) فالتكعيبيون أدركوا بداية القرن العشرين على يد (بابلو بيكاسو) (1883- 1973) و(جورج براك 1882- 1963)، اذ إن اللون لا يسكن في جسم واحد، بل يمتد الى أجسام مجاورة والرؤية اللونية تخترق حدود العنصر الواحد، وتدرك ككلية عامة، وظهر ذلك جلياً في لوحات الطبيعة الصامتة، فأن رحلة الملاحظة والإدراك والتعميم في التكعيبية أوصلت الفنانين الى تركيبات تختلف كلية عن المدخل الساذج في النقل الحرفي للطبيعة، أوصلتهم الى تصنيف الرؤية وتبويبها: اللوني والضوء والإيقاع، والتوافق والأمامية والخلفية، و أدوات الفنان، أصبحت كأدوات العالم يوظفها ليكشف الحقيقة البصرية، واللابصرية في قاعدة جديدة، تنظيم رؤى الناس للعالم المرئي وتجعلهم أكثر عمقاً وإدراكاً وسيلتقي كل من العالم والفنان في عملية التفكير التي هي جوهر الوصول الى النتائج وأساس البحث تقريراً وتعبيراً.

ومن خلال ذلك تعتبر النزعة التكعيبية من اهم الابتكارات الفنية - في القرن العشرين- لانها اعطت شكلاً اكثر جنوحاً للنزعة الثورية التي كانت قائمة ضد الواقعية والفوتوغرافية، لذا كانت طروحاتهم الشكلية تمثل نوعاً من التحدي للمعرفة البصرية المسبقة للعالم، حيث تحول الشكل معها الى سطوح مجزئة، ومفككة، اذ ركزوا على التقنية في عملية هدم الأشكال الواقعية بما يتيح حرية كاملة في تركيب الاجزاء وبناء العلاقات التي تعزز من فلسفتهم الخاصة.

عملت التكعيبية على تكريس مقولتي التحليل والتركيب مقابل الايحاء والوصف، بتقسيمها الاشكال الى مساحات مسطحة بتمثيلها الشيء من مختلف الاوجه في آن واحد، من خلال تحطيم اسس المنظور وابتداع البعد الرابع (أي الزمن) مستفيدين من اطروحات (انشتاين)(*) في نظريته النسبية التي عملت على اسقاط مقولتي الزمان والمكان وعدهما نسبيين، " فالهدف كان تثوير بنية الشكل وصولاً الى شكل مطلق، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من اثقال الواقع العياني ".

لقد عمد الفنانون التكعيبيون إلى تمثيل الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى فحركة التكعيبية عام 1908 فجرها (بيكاسو، براك) بأهدافهما ونظرياتهما وسجل (ابولنيير) تعبير التكعيبية لأول مرة في دراسته (رسامو الفن التكعيبي) وقد كان هدف التكعيبية هو بعث العالم من جديد، الوحدة الفنية تبعث من جديد بإبعاد للصدفة أو الحقيقة يجب أن تتجدد دائماً وهكذا انتشرت التكعيبية في أوربا ويرجع الفضل في نشأتها إلى كل من (جورج براك 1882- 1963) و (بابلو بيكاسو1881- 1973).

لجأ التكعيبيون الى وسائل تتعارض مع المفهوم التقليدي للرسم، وتكاد تقتصر على استخدام المساحات المسطحة المتجاورة او المتداخلة او المتراكبة، وطريقة جمعها بواسطة خطوط ذات طبيعة هندسية، وألوان احادية تعبر عن مفهوم جديد للفضاء التشكيلي لاعلاقة له بالمفاهيم الكلاسيكية التي لم يطرأ عليها أي تعديل واعتمدوا على عملية تخطي (المنظور العلمي)، وقد جعلوا من التكعيبية فناً اصطلاحياً يقوم على اسس تلتقي مع الرسم المجرد للاشياء، لا مع الرؤية المباشرة لها، فالعمل التكعيبي لايعيدنا بالضرورة الى شيء خارج عنها،

(*) انشتاين (Eintein 1879- 1955): عالم فيزيائي صاحب النظرية النسبية (1905) والتي يرى فيها ان الفضاء لايشكل شيئاً اشبه بالوعاء الذي يحتوي العناصر المادية، بل انه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها.

بل لاتعيدنا الا الى ذاتها، بعد ان اكتسبت استقلالها النسبي وتحولت الى ماعرف بأسم (العمل)، ولا يعني ان التكعيبية تخلت تماماً عن الواقع، ففنانو هذا التيار يصرون على واقعية فنهم ويعلنون عن تمسكهم بهذا الواقع، واستخدموا الأشكال والألوان لقيمتها التشكيلية لا لنقل الطبيعة ومحاكاتها، فأنهم ينطلقون من الواقع سعياً لاعادة بنائه وفقا لرؤية جديدة للعالم والانسان والعمل الفني.

لقد كان هناك اختلاف بين التكعيبيه والوحوشيه فلقد رفض التكعيبيون الاستسلام للانفعال الغنائي وعكفوا على معالجة بناء اللوحة إضافة إلى قلب العقيدة القائلة بأن الانفعال يسبق القاعدة وقالوا على لسان (براك) " ان القاعدة تسبق الانفعال " ولقد دفع كل من (براك) و(بيكاسو) هذه الإبداعات الشكلية الى قائمة منطقية حيث امتدت الأوجه المتعددة للإشكال الى الفضاء حولها وقد وجدت (التكعيبية) خصوصيتها في بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري بتفكيك عناصر العالم الموضوعي، بشكل تحليلي داخل تقاطع الشبكة الفضائية ذات البنائية المتناغمة، وهذا المحدود في نظم العلاقات والقصدية والجمالية في التكوين الشكلي، وتخطي قوانين المرجعيات نحو العالمية، والمعرفة العلمية التي تقرر نظام التشكيل والدافعية الجمالية في تجريداتها هو الذي جعل التكعيبية واحدة من أهم أساليب الحداثة و الحركات ذات المنحى الإرادي بأحتوائها ذلك الوعي الذي تناغم مع كل إليه أداء قام به ممثلوها.

ترجع أصول الحركة التكعيبية إلى الفيلسوف اليوناني (فيثاغورس) الذي رد العالم إلى (عدد ونغم) فالطبيعة تكشف لنا عن جمالها في تكوينها وتناسق في بنائها، وهذا التناسق البنائي، والجمال التكويني يعبران عن نسب عددية متناغمة، أن تشريح الطبيعة ورؤية أشكالها وأعماقها البنائية تتبدى لنا أسرار

جمالية وألحان هندسية، وأنظمة تعبيرية، موسيقى كونية إضافة إلى الوصول إلى الحقيقة التي تقف وراء كل ما هو ظاهري.

يقوم التكعيبيون بتحليل الشكل ثم إعادة بنائه مرة ثانية وتحويل المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض وهذا ما أتاح للمشاهد فرصة التوغل داخل المشهد وإدراك البعد الرابع (العمق)، فهي خطاب بصري حداثي اخر تمثل بقوة في الاتجاه التكعيبي الذي اعتمد موقفاً كمنظومته التخيلية الى مديات قصوى من التجريد والصور الذهنية المفارقة للعالم المرئي والعمل على منظور اسقط نهائياً البعد الثالث(*)، والعمل على البعد الواحد والرابع بالقدر الذي يتيح تلك المفارقة للصورة المادية، سواء بالتحليل او بالتركيب او بتقنيات جديدة، الامر الذي جعل التكعيبية تعمل وفق بعد شكلاني بحت.

ان تنامي الفكر الفلسفي والانبهار بالكشوفات العلمية التي بدأت تتصاعد في تلك الفترة قد فرضت على الفنان التوجه للبحث عن اساليب جديدة يمكن معها الافلات من كل ما هو سابق وبالوقت ذاته تتمكن من مسايرة التطورات الحاصلة على ارض الواقع بالفعل، والتكعيبية الاسلوب الاوفق في قراءة ومسايرة تلك الحقبة من تاريخ الفن، اذ استطاعت وعلى حد قول (رامبو) من تحرير التصوير من عاداته القديمة في النسخ.. فالاشياء لن تعاد صياغتها بل سيعبر عن المشاعر من خلال الخطوط والالوان والتصميمات المستمدة من العالم الخارجي ولكن بعد تبسيطها والسيطرة عليها، ومن الابتكارات الجذرية التي احدثت ثورة في الرسم ودوراً حيوياً في الحركات الفنية اللاحقة كان ابتداع فن

(*) تعد لوحة (ماتيس) المسماة (متعة الحياة) المنجزه عام (1906) خير مثال في تلخيصها لكل النزعات السائدة في رسومات اواخر القرن التاسع عشر فهي رغم جمالها الرائع لم تأتي على حد قول (ادوارد فراي) بأية مفاهيم جديده عن الفضاء في اللوحة رغم ان العمق قد كثف نوعاً ما على طريقة (مانيه) في لوحة (غذاء على الحشيش) ومن الغريب ان هذا التكوين مماثل على نحو ملفت للنظر للوحة انغرس المسماة ((العصر الذهبي)).

التلصيق (الكولاج – Collage) وتقديس المهملات والآثار الذي اوصل استخدامهما الى تقليص الفارق بين الرسم والنحت البارز الرليف، وتجاوز الانقسامات والاستقلال بين الأجناس والفنون، واصبحت المهملات والآثار الانسانية هي جزء مكمل في الحياة المعاصرة، واصبح المهمل معادلاً موضوعياً وشكلياً للوجود الانساني المهمل فهي وجود لوجود آخر فالقيمة هي الوجود، والعدم في الوقت نفسه، ودفع الهامشي الى المركز.

ان المفاهيم الجمالية الناتجة عن استخدام مثل هذه المواد المتنوعة تشكل نتاجات وافرازات المدينة الحديثة وفي السعي للتخلص من الحالة الرمزية المبهمة للفن عن طريق دمج وملائمة اجزاء من العالم الخارجي الحقيقي وادخالها مادياً في الرسم.

لقد استطاع (بيكاسو) أن يطور تكعيبية (براك) وان يضيف إليها أشكال هندسية جافة تعتمد على الخطوط المستقيمة وإضافة أليها ألوان زاهية وخطوط منحنية جميلة، والتكعيبية حسب رأي (ابولينير) تريد التعبير الفني عن عظمة الأشكال الماورائية وان الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطرق مبتكرة وعقلية خارج عن أي نموذج طبيعي

لقد اعتمدت التكعيبية على جملة من الإجراءات الفنية التي انطوت على تحليل وتفكيك المنظومة البنائية لواقع الشكل المرئي انطلاقاً من مقولة (بيكاسو) " إنني لا اعمل ما وراء الطبيعة بل إمامها ومعها " الذي يشير فيها إلى أن (أمام الطبيعة) تعني بديهية الشكل الرمزي ومع الطبيعة لغرض التفريق عما ورائها ليمنع الحيوية الطبيعية لهذه لأشكال الرمزية، إذ انه استوعب العالم الواقعي وصار قادراً على بلوغ ما وراءه ونفيه وخلق رؤى تعبيريه جديدة في غيابه لم يرها الإنسان أبداً بل صار كيان (بيكاسو) بخلاف معظم الناس ومعظم الفنانين شيئاً لا ينفصل عن كيان العالم إذ إن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين الذات والموضوع، ولهذا حرص التكعيبيون على إن يكون فنهم خالصاً لذاته

أن التكعيبية حركة ثورية في مجال الفن الحديث لأنها تطرح واقعاً ذهنوياً وليس مرئياً وبوضع جوانب الشيء المتعدد جنباً إلى جنب على السطح المستوي، فإذا نظرنا بعين فنان تكعيبي إلى الأشياء سوف نرى بالوقت ذاته جوانب الأشياء المختلفة دفعة واحدة لان الفنان التكعيبي لا يرى من زاوية نظر واحدة بل يرى بنظرة شمولية للأشياء بما يتلائم مع أساليب العصر التعبيرية وديناميكيتها، فالتكعيبية تهدف إلى تصوير كوامن الشيء من خلال أحلال طرق التعبير الفني الهندسية التي تمتلك يقيناً مطلقاً وقد أبدلت التكعيبية كل أفكار الجمال التقليدية وأحلت شكلاً ووجوداً جديدين بأساس عقلي صارم وبنظام تعبيري حدسي.

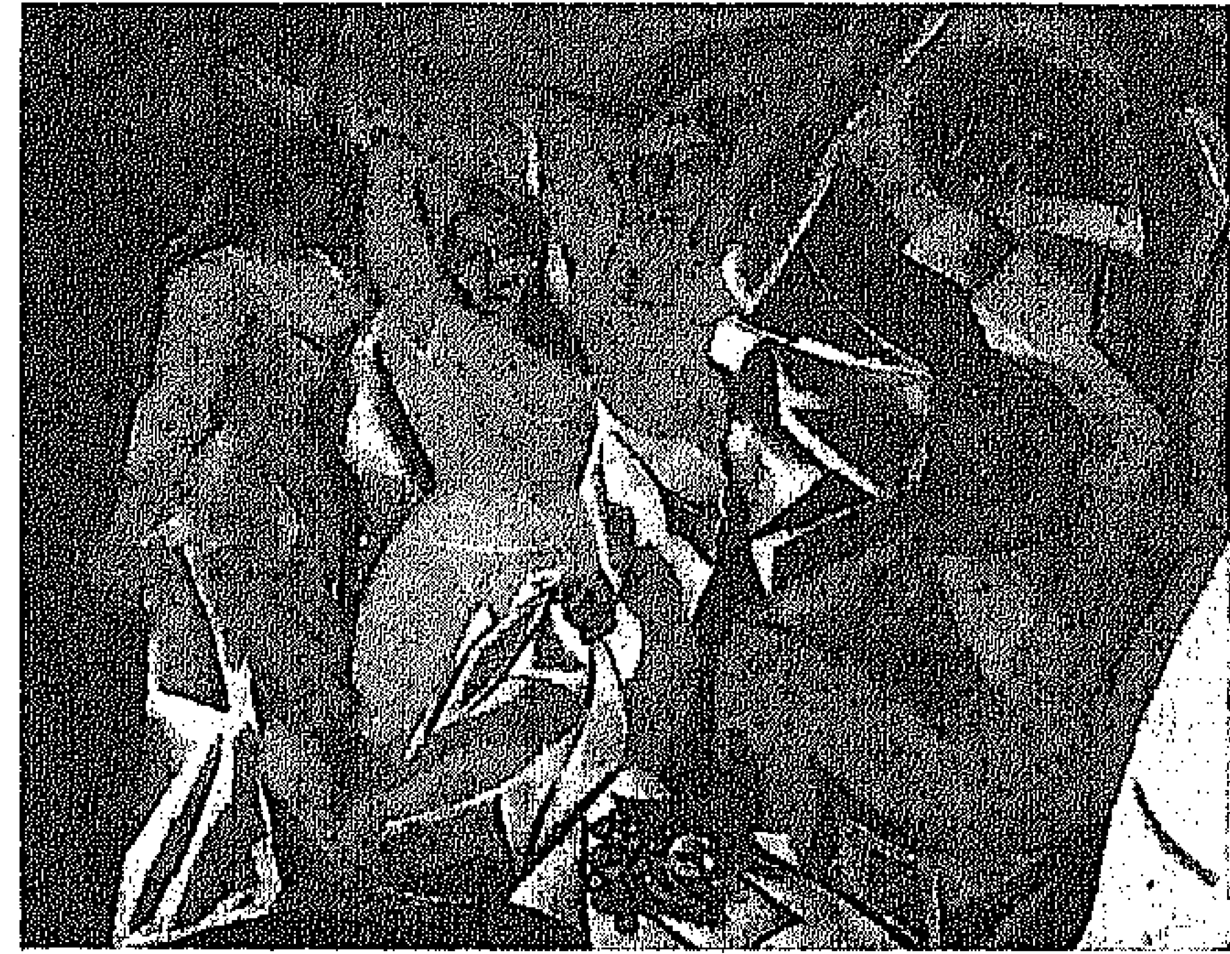
لقد تحررت التكعيبية من قيود الماضي المرئي للبحث عن أشكال جديدة فهي ثورة في الرسم الشكلاني يتم فيها بناء العمل الفني بناءاً فكرياً منطلقين من مقولة (براك) " الحواس تشوه، فيما الفكر يبني "، وبهذا وصفت التكعيبية بأنها فن يتعامل مع أساليب التعبير الفني الشكلية ويعطي بعداً مهماً للشكلووفقاً لذلك انصب اهتمام التكعيبين في الرسم نحو مزيد من الشكلانية من دون تجاهل العالم المرئي كلياً، ولقد اتجهوا نحو ذواتهم، لذا فهم لايرون الطبيعة بأعينهم بل بفعل الحدس، وفق مفاهيم عقلية عن الشيء او الشخص الممثل في الرؤية، فهم يحاولون نقل الجوهر، بما تقرره ذاتهم، ولهذا يقول (براك): " الحواس تشوه ، فيما الفكر يبني ".

لقد عدت الحركة التكعيبية الحركة الأكثر حسماً وجذرية في الربع الأول من القرن العشرين فقد مثلت التطور الهائل الذي تخطى المفاهيم التقليدية للمدى التشكيلي بأعتمادها على التعبير الفني المبني على الإيهام البصري (خداع العين) أو استخدامها لأجزاء معزولة من العالم المرئي أو بتقسيمها الأشكال الطبيعية للشيء في مساحات مسطحة او بتمثيلها الشيء من مختلف وجوهه في الآن ذاته، وقد مرت التكعيبية بثلاث مراحل:

- ما قبل التكعيبية أو المرحلة التمهيدية.
- التكعيبية التحليلية (1909- 1912).
- التكعيبية التركيبية (1912- 1925)

لقد اعتمد التعبير الفني في التكعيبية على الحدس واستخدموا الألوان لا لغاية في التقليد بل لقيمتها الشكلية وأصبحوا يرون الأشياء بتصوراتهم وليس بأعينهم وهذا ما أدى بهم إلى القطيعة مع كل ما هو متوارث

فالتكعيبية في مرحلتها التمهيدية تشير الى أن اعمالهم كانت تتحكم بالمسائل التشكيلية المطروحة بحدة ذهنية وأنضباط ذاتي، ويمكن القول بأن (بيكاسو) في بدايته كان انتقائياً وتأثر بتيارات فنية مختلفة فجاء نتاجه الفني في مراحله الأولى ذا طابع تأنقي مع نمط الفن الجديد واصطبغت أساليبه التعبيرية بشيء من معالم الوحوشية والتعبيرية إضافة إلى إعجابه بالفنون الأيبيرية والتصوير الاسبأني في القرن السادس عشر وهذا ما ظهر في أعماله الأولى كالصور الشخصية للفنان أو في النساء الثلاث لجهة اليسار في " إنسات افينون " إضافة إلى التأثير الزنجي الذي يتضح في اللوحة نفسها على جهة اليمين في اثنتين شكل (49)



شكل (49) بيكاسو

(آنسات افينون)



شكل (50) بيكاسو

(المرأة الباكية 1937)

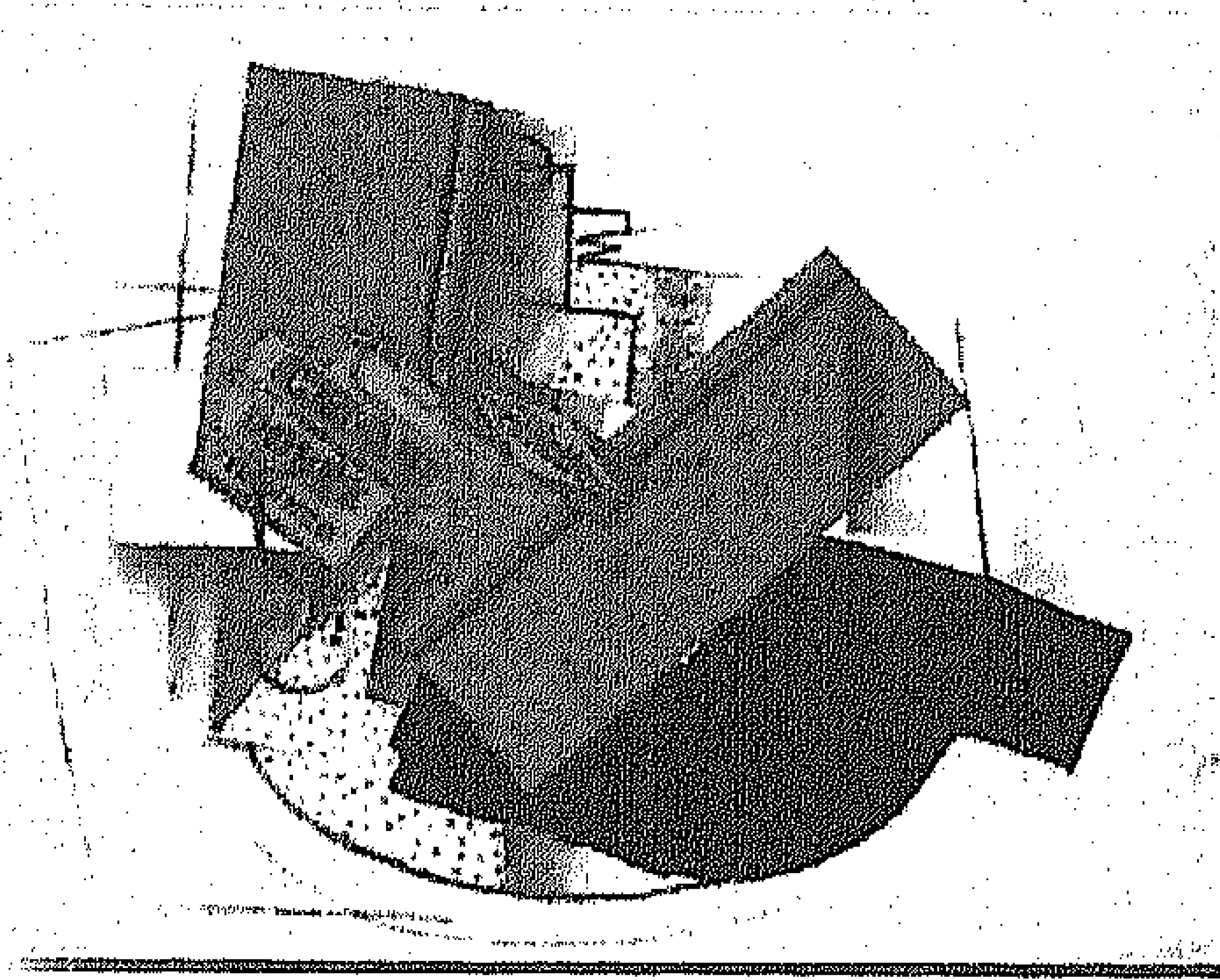
أن التكعيبية حاولت تحويل وتفتيت جميع الأشكال في الطبيعة إلى إشكال هندسية بسيطة شكل (50)، إذ رفضت تصوير الانفعالات وأهملت التأثيرات البصرية على سطوح الأشكال، فقد وجد التكعيبيون ضالتهم في رسومات (سيزان) الذي يقول " كل شيء في الطبيعة هندسة " فأشكاله الهندسية هي إشكال ذات اصل أفلاطوني مثالي، عقلي يتسم بروح الثبات، انطلاقاً من مقولة (أفلاطون) " أن الذي اقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بوساطة المساطر والزوايا ومثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً لكنها جميلة جمالاً مطلقاً " وهكذا تحتفي الأشكال التكعيبية بذاتها لتحاكي كل ما هو جوهري.

أن التعبير الفني لدى (سيزان) شكل مساراً جديداً في الفن يبحث عن المطلق من خلال أضفاء الطابع الهندسي على الشكل وما تبع ذلك من عمليات تلخيص وتكثيف للانساق البنائية، وهذا ما منح الشكل بعداً فكرياً مفارقاً للحسية المباشرة، ولها فأن (سيزان) قد أرسى أنظمة ومبادئ جديدة في رؤية الشكل ووضع اللبنات الأولى لفن يبحث عن بنية شكل خلف مظاهر الأشياء، وقد شكلت هذه النقطة انطلاقة نحو تيارات في الرسم مثلت التكعيبية، أما التكعيبية التحليلية فقد لجأ فيها الرسام إلى استخدام تعبير تجزئ العناصر المختلفة (سواء وجه أو منضدة أو أناء....) مكعبات ثم تعيد تجميع هذه المكعبات في أنساق جديدة وبنى جديدة للكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء مظهرها الخارجي وهذا ما أظهره (براك وبيكاسو) في إعمالهم من خلال تلاعبهم بهذه المكعبات للتوصل إلى صورة تدل على الهيكل الأساسي الكامن من داخل الموضوع المرسوم.

لقد تركز اهتمام كل من (بيكاسو وبراك) على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويريوتفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي داخل تقاطع

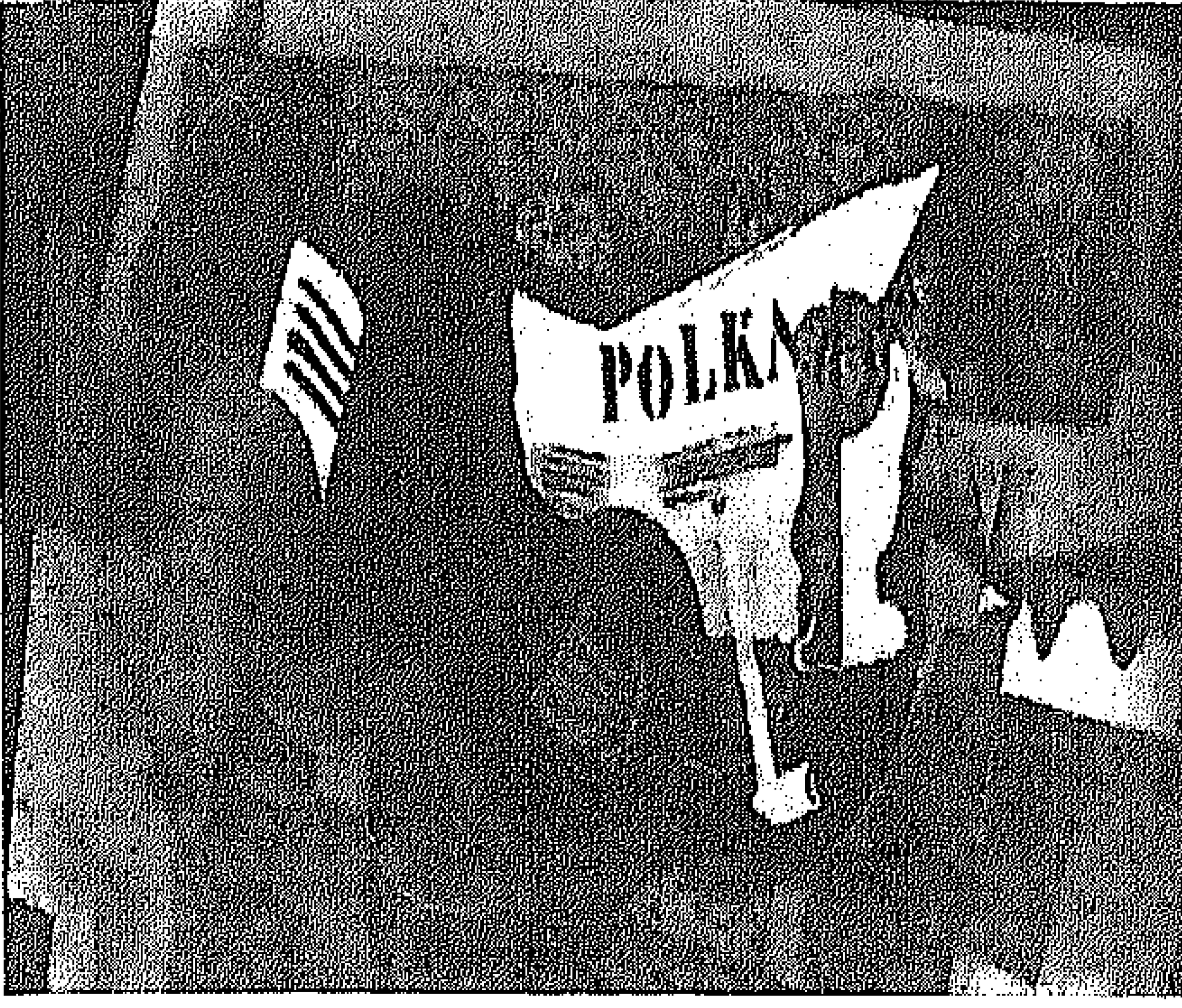
الشبكة الفضائية ذات البنية المتناغمة والتي تغطي مساحة اللوحة وبعبارة أخرى فأن استخدام السطوح المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة قد تحول إلى شبكة فضائية تغطي مقسمات (رقع) صغيرة جداً ومفككة حيث تتداخل الرؤيا الجبهية مع الرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، لكن هذه الأشياء (قد احتفظت – حتى بعد تفكيكها إلى مقسمات أو سطوح صغيرة – بعناصرها الأساسية التي تتيح لنا أمكانية التعرف أليها) ولهذا كان هدف التكعيبية التركيز لا على الشيء نفسه بل على الشكل المستقل لهذا الشيء وهذا ما عبر عنه التكعيبيون بأدعائهم إنهم جعلوا من الشيء الحقيقي شيئاً فنياً '

أن استخدام العناصر الجديدة من العالم الحسي سيقود (بيكاسو) سنة 1912 إلى خطوة جديدة من تطور التعبير الفني في التكعيبية واستنباط الإلصاق، وهكذا ظهرت تقنية جديدة تدعى (الورق الملصق) الذي أعطى اللوحة صفة جديدة جعلتها على علاقة بالواقع الذي كانت التكعيبية قد ابتعدت عنه، فقد لجأ (براك) بعد أن ساهم في اكتشاف هذه التقنية، إلى تقنية تقليد بعض مظاهر المواد (الخشب، الرخام،....) بطريق إيهامية دون التخلي عن الشكل التكعيبي العام للوحة فالجسم الغريب الذي اخضع في مجال الإلصاق للتأليف وأصبح جزء منه لا يعني بالضرورة ما يمثلهلكنه يشير إلى أمكانية تحويل مدلول هذه العناصر فيما لو عزلت عن الواقع الذي تنتمي أليه ' شكل (51).



شكل(51) براك

(حياة جامدة على منضدة1913)



شكل (52) براك

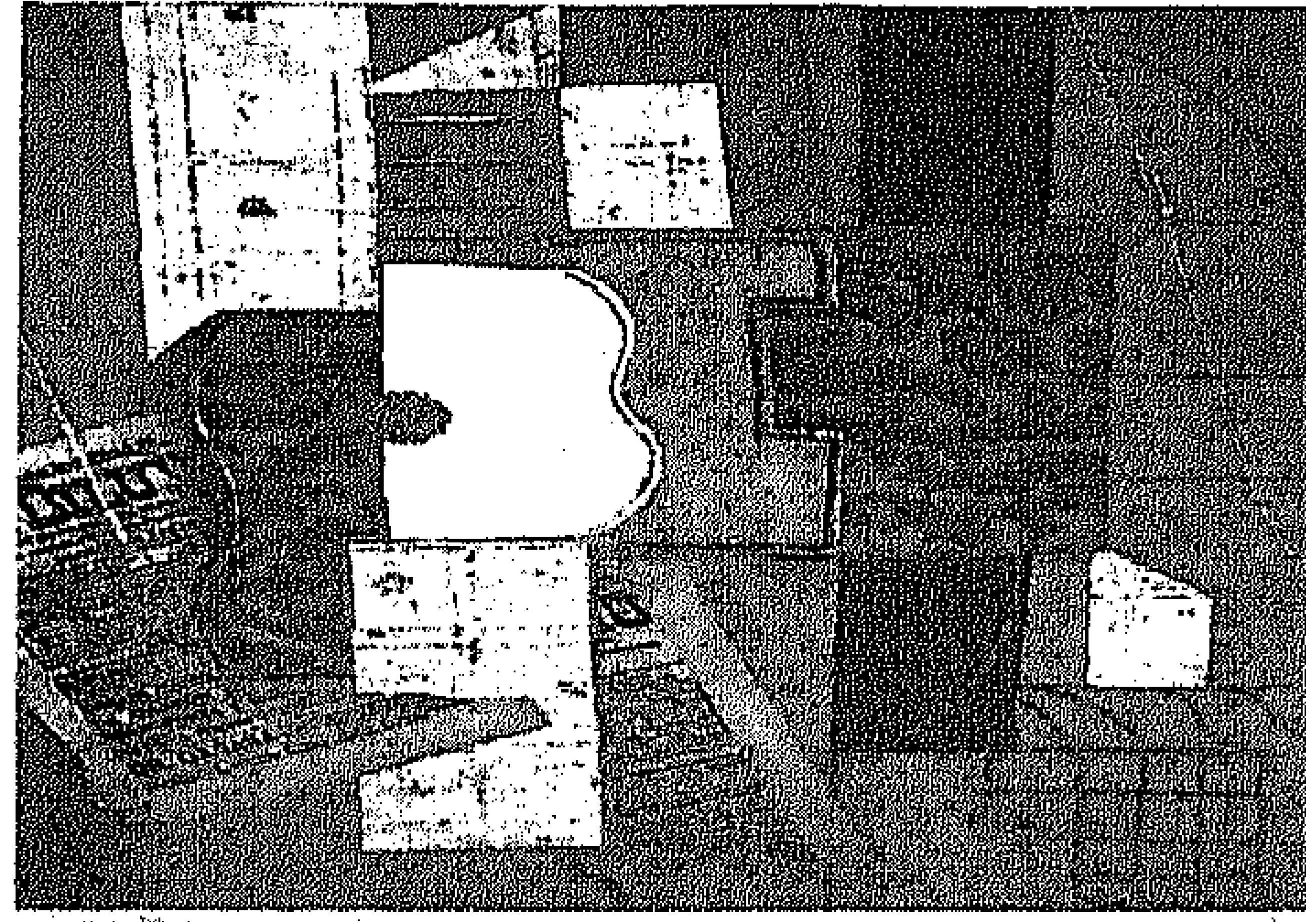
(الكمان والغليون)

ففي لوحة (الكمان والغليون) مع كلمة (بولكا) لـ (جورج براك) شكل (52) نجد أن الفنان استخدم اساليب متنوعة الصبغ الزيتي على القماشة في مناطق مسطحة نسبياً، فالأشكال الرمادية الخضراء لها نسق لوني خاص، جواهر ودوائر، وخطوط متقطعة في حركات منحرفة توفر تضاد للمناطق المسطحة وتكرر الأشكال المنحرفة والمقوسة الموجودة عبر التنظيم، وقد ادخل تنويعاً إضافياً عن طريق مزج الرمل بالصبغ لكي تختلف سطوح بعض المناطق في الرسم عن غيرها فالسطح الخشن يميل إلى التخفيف من الضوء الواقع عليه اذا كان مصبوغاً بطبقة خفيفة ويعطي اللون تنويعاً بارعاً وإضافة إلى استعمال الرمل مع الصبغ،فقد لجأ (براك) الى تمشيط طبقة سميكة من الصبغ البني ليغطي الأشكال الموضوعة في أعلى المنضدة وعلى رجلها بحيث شقت الخطوط المتموجة طريقها إلى سطح الصبغ، حيث ان (براك، 1882- 1963) كان يرسم ما يتصور من المعاني المجردة، لا ما يرى(*) عند وصفه للصفات الجوهرية للاشياء ولم يربط اشكاله بشيء محدد، حتى لايتسنى لها ان تشبه الواقع الحقيقي او

(*)(يتفق هذا التوجه ومفهوم الديمومة عند (برجسون) الذي يكشف عن الحياة الداخلية للاشياء، دون الاهتمام بأعراضها الجزئية او معطيات الادراك الحسي.

الطبيعة وهذا ما يؤكده بقوله: "لابد ان اخلق نوعاً جديداً من الجمال لايظهر لي على هيئة حجم او خط او كتلة ووزن، وان اعبر من خلاله عن انطباعاتي الذاتية، الطبيعة هي مجرد حجة لانشاء موضوع تزيني مضافاً اليه الشعور، انها توحي بالعاطفه وأنا اترجم تلك العاطفة الى عمل فني، اريد ان اعرض المطلق وليس مجرد امرأة مصنوعة".

لقد أخذ التعبير الفني لدى فناني التكعيبية منحى آخر بعد ما تعمق الإحساس بالسطح التصويري من خلال ابتكار تقنية جديدة استخدم فيها (الكولاج)(*) وأشياء أخرى مستمدة من الواقع (قد تكون مهملة أو مهمشة بقايا النفايات....الخ) خلق أيهامات ملمسية وفضائية، إذ عمد التكعيبيون إلى استخدام كل المواد المستهلكة و (ورق الجرائد أو قطع الخشب والورق اللاصق....) لتحويلها إلى فنله قدره تعبيريه وحقيقة واقعية جديدة، كما في شكل (53).



شكل (53) بيكاسو (كولاج 1913)

(*)الكولاج: تقنية عرفت بـ (الورق الملصق) والغاية منها تحويل الواقع المادي إلى فن لذا ادخلت ارقاماً واحرف وكتابات إلى سطح اللوحة ولم تعد الموضوعات تعتمد على الصورة البصرية الايهامية في تمثيلها الحقيقة.

لم يكتف (بيكاسو) بمجرد استخدام الأحرف المطبوعة أو استنساخها على اللوحة كتفصيل واقعي بل راح يجرب القيمة العلمية لهذا الاختراع وقادته تجاربه إلى استغلال مبادئه بإدخال رقائق تقليد الرخام والخشب وورق الحائط على لوحاته وكل شيء يوحي بأنه يهدف إلى منافسة دعاة الخداع البصري في لعبتهم الخاصة ولهذا تمادى في استخدام المواد المختلفة التي فتحت نوعاً من التداخل بين اجناس الفنون من رسم ونحت وهذا ما مهد لاساليب تعبير جديدة تعتمد على مبدأ التجريب.

وهكذا فالتكعيبية التركيبية (التوليفية)(**) توحي بالتداخل الحاصل بين الفضاء والأشكال ولهذا فأن التعبير الفني في التكعيبية التركيبية سيكون له أثره العميق على تطور الفنون اللاشكلية في سنوات ما بعد الحرب بفعل التحول الكبير الذي أحدثته التكعيبية في مسار الحركة الفنية بأستخدامها عناصر واضحة مستمدة من الواقع وموضوعة في أطار ذي طابع هندسي تجريدي أنما أرادت ان تجعل من هذه العناصر أشارات تولد لدى المشاهد صوراً تذكره ببعض الأشياء دون أن تمثلها فعلاً فالأوراق الموسيقية مثلاً تذكر بالموسيقيين الهزليين، لذا فأن اساليب التعبير الفني ساهمت في التوصل إلى (الصورة – الفكرة) الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، ولهذا فأن تشظي اللوحة وتحطيم المألوف وإبداع أساليب تعبير أحدثت تشظيات في الشكل.

إذ قامت هذه المدرسة على الأعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أصولاً للأجسام، كما أعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساساً لكل شكل كما ذكرنا فأستخدم فنانوها الخط المستقيم و الخط المنحني، فكانت الأشكال فيها اما أسطوانيه أو كرويه، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعاً لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة، ولقد كان (سيزان) الممهد الأول للأتجاه التكعيبي، ولكن الدعامة الرئيسية هو

الفنان (بابلو بيكاسو) لاستمراره في تبينها تطويرها مدة طويلة من الزمن وكان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلاً فنياً، وكانت بداية هذه الحركة المرحلة التي بدأها الفنان (سيزان) بين عامي 1909/1907 وتعتبر المرحلة الأولى من التكعيبية والمرحلة الثانية هي المرحلة التكعيبية التحليلية، ويقصد بها تحليل الأشكال في الطبيعة وإعادة بناءها بطريقة جديدة وقد بدأت هذه المرحلة عام 1910 / 1912 م إذ حلل الفنان فيها أشكاله بدقة، وأظهر اجزاء الأشكال بأسلوب تكعيبي وتمثل المرحلة الثالثة الصورة الموحدة التكوين، وتبدأ من عام 1913 / 1914 م وركزت على رسم موضوع مترابط وواضح المعالم من خلال الخطوط التكعيبية ويعد (بابلو بيكاسو) أشهر فناني هذه المدرسة، وكذلك الفنان (براك) و(ليجرد) وغيرهم وقد صور(بيكاسو) العديد من اللوحات، وكان أبرز الفنانين التكعيبين إنتاجاً لذلك سعى (التكعيبيون) الى بنية اكثر تعقيد ونقلها على (العمل الفني) بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب على السطح المستوي نفسه، بحيث يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن ان يوحدها من جديد، من خلال تخليها عن المفاهيم الواقعية البصرية، واهمالها كلياً للمنظور التقليدي والنمذجة، والتأثيرات المحتملة الخفية وهذا لا يأتي، لابسبب من موقفها المغاير تجاه الاشياء ، بل لانها ارادت ان تحللها بصورة اقرب، وحاولت ان تقدم لها تمثيلاً اكثر شمولاً، ويذكر عن هذه الاعمال: "بأن السيد (براك) اختزل كل شيء: المواقع والاشخاص والبيوت، وجعلها تخطيطات هندسية... فمكعبات هنا بالذات سنت الكلمة الدالة التي قدر لها ان تصف هذا الاتجاه بالتكعيبية".

لقد قدم التكعيبيون أشكالهم وفق رؤى جديدة مغايرة للواقع وفق منظومة تخيلية عقلية وهذا ما يعيدنا إلى مقولة (كانت) " الجمال الخالص يكمن في

الشكل الخالص " والرائع لا يوجد إلا في دائرة مخاضات العبقرية المشحونة بالإلهام فتلك الأشكال اقرب إلى آليات الخلق الحقيقي بالجمع بين التخيلي والعقلي في شكل منزه خالص، ولهذا نجد إن تأثيرات التكعيبيين تمتد إلى فن ما بعد الحداثة وتحديداً (الفن الكرافيتي) من خلال توظيف الحروف والأرقام والكتابات في نتاجاتهم أو توظيفات كل ما هو جاهز ومستمد من الواقع في فن (البوب ارت) فتأخذ اعمالهم اشتغالاتها المختلفة في منجزاتها التشكيلية وفق رؤى جديدة وأساليب مستحدثة وهكذا تحول الرسم لدى التكعيبية إلى أحساس بالأشياء وليس إلى ما تراه العين انطلاقاً من مقولة (بيكاسو وبراك) " يحسن بنا إن نرسم ما نحس وليس ضرورياً أن نرسم ما نراه " لان التكعيبيين لا ينقلون الشيء المرئي بل الذهني مستخدمين شفافية الحدس بأساليب تعبير مختلفة، ولقد حاولت بعض الاتجاهات في فن مابعد الحداثة الافادة مما توصلت اليها التكعيبية واخذت منها رفض سكونية البصر، واعتماد الحركة لا للوصول الى المثال الذي دعا اليه (افلاطون)، لكن للوصول الى عالم مفكك، وكشكل وفعل انساني ووجداني ووجودي، واتساع العالم الذي اصبح مؤثراً في غربته، فالمواد والنفايات الصناعية والاستهلاكية اندفعت الى واجهة (مركز) الادراك والمعرفة وارتبط بها الانسان ارتباط يختلط فيه المادي بالوجداني بالاستهلاكي او بالوجود ولذا فهو يرتبط بعدميته من خلال انهيار الحضارة نحو المادي ودفع الانسان من المركز الى الهامش وسحب الهوامش نحو المراكز، وإن من أهم ما كان يشتغل عليه (سيزان) قبل وفاته سنة 1906م هو الطبيعة المعمارية للأجسام حتى انه كان يعتقد إن أي جسم طبيعي يمكن إن نرسمه إلى معادلة الهندسي كالمخروط أو الكرة أو القطع الناقص حتى انه كان يعتقد إن أي جسم طبيعي يمكن إن نرسيه إلى معادلة الهندسي.. وظهرت في بعض رسومه الأخيرة اتجاهات هندسية واضحة، وقد بدأ التكعيبيون في أول حياتهم يطبقون نظرية في كثير من صورهم التي يسميها النقاد التكعيبية المسطحة وهي عبارة عن تحول الأجسام المجسمة إلى عناصر هندسية وتطورات هذه العملية إلى العناية بملابس السطوح

حتى إن عجينة التصوير لم تعد كافية ليستخدمها الفنانون في التعبير الفني، فبدا كثير منهم يدخل ورق الجرائد ونشارة الخشب وبعض الحبال والأزرار كعناصر في خلق وحدة الصورة، والتكعيبيون في هذه الناحية لهم مذاهب شتى وما زالت بعض متاحف العالم تحوى محاولات (بيكاسو وبراك وجوان جري) الأولى والتي كانوا يحاولون فيها التعبير الفني عن الأشكال بخلاصات هندسية قوامها المستطيل والمثلث وبعض الأجسام التي كانوا يجدونها متناسبة وتعبيراتهم كورق الكوتشينة وسمارات الأخشاب وغيرها من المواد، ووجد بعد ذلك إن التكعيبية بشكلها المسطح إنما جعلت التصوير ذا طابع هش لذلك بدأ يفكر هو أيضاً في نوع جديد من التكعيبية يمكن تسميته بالتكعيبية المجسمة فالمسطحات الهندسية حولت المجسمات هندسية ووجه الإنسان قد يظهر على بيضة واذرعه على شكل اسطوانات والقدمان على شكل مخروطين ويظهر الجسم في الغالب أسطواني الشكل وهو أشبه ما يكون بالنحت الزنجي الذي له هذا الطابع الهندسي والصورة التكعيبية عادة لا ينظر إليها صاحبها من ناحية واحدة وإنما ينظر عليها من جوانب متعددة ويضعها كلها فوق بعض ويجعلها تشف أو تحجب ما وراءها وما زالت هذه الحركة التكعيبية تمارس بأساليب مغايرة إلى الآن وقد انتشرت خارج فرنسا وتأثر بها بعض الفنانين الفرنسيين المعاصرين، وبالتالي قدمت التكعيبية الفهم والاستيعاب العقلي قبل الانفعال... بحيث تعبر عن سلطةالاشكال الماورائية، فالفكر المثالي يدفع الذات الى التعامل بطريقتين مع الاشكال، اما اشكال ناشئة من اشياء خارجية بطريقة ما ، او اشكال مبتكرة ، (عقلية) خارجة عن أي نموذج طبيعي، وعليه وصلت عملية بناء الاشكال الى مرحلة بدأ خلالها تقاطع السطوح يتبع منطقاً فنياً خاصاً به ، وينسجم مع التركيب الايقاعي لـ(العمل)

التجريدية وصور التعبير عن اللامرئي

أن ما وصف بالفن التجريدي أو اللاصوري أو اللاموضوعي يمثل اتجاهاً فنياًبلغ القمة في بداية الخمسينيات وبقيت اعمالهم التعبيرية ظاهرة مميزة للنشاط الفني في القرن العشرين رافقها تبدل في الرؤية الفنية، والتجريد في مفهومه العام هو رفض للصوري والتمثيل الصوري، رفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياءكما هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف على نظامها التعبيري لان التجريد يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة أو الفكرة.

أن التعبير الفني في التيار التجريدي الحديث ينهض على نزعة شكلية هي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون ولهذا فأن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً اخبارياً محدداً للشيء المحاكى، وبهذا يمكن القول بأن النزعة الشكلية تعارض هذا المضمون تماماً وترى أن الفن الصحيح منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة كون الفن عالم قائم بذاته وهكذا فأن ظهور التجريدية في الفن لايمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما فحسب وانما هي منظومة صراع بين بنى فكرية وجمالية.

فهي الاتجاه الذي يبتعد بالرسم عن تصوير أي شكل معروف ويهدف الى تأليف فني أو شكلي لا يعالج موضوعاً ما، ولا يستخدم سوى الألوان والخطوط، وهناك نوعان من التجريدية

- تجريدية تعبيرية: يعتبر الروسي (كاندنسكي 1944- 1866) هو مبتدعه، ويحاول أن يجعل التصوير مماثلاً للموسيقى التي تشبه أصواتها أي أصوات معروفة وقد بدأ هذا الاتجاه في ألمانيا عام 1910م.
- تجريدية هندسية: أبدعها (موندريان) الذي جعل المستطيل والمربع

أساس للتصميم سواء في العمارة أو النحت أو التصوير، وقد طبعت تصميماته على النسيج منذ بضع سنوات.

ومن أسباب ظهورها رفض نقل الواقع والاتجاه إلى المشاعر والأحاسيس، ومن مميزاتها مخالفة قواعد الرسم الواقعي، الإفراط في تشويه الأشكال الواقعية، تحويل الصورة إلى فوضى، إلى مساحات، خطوط خالية من الواقعية، تحويل العناصر إلى أشكال، تشبه الأشكال الهندسية (مثلثات، دوائر......) بحيث يوحي الشكل الواحد معاني متعددة وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ماتكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان، إنها اتجاه يرفض الصورية وبالتالي الطبيعة وأبعادها المرئية، والتجريدية هي انتقال الفن من مجال محاكاة الطبيعة وتصوير العالم المرئي إلى التعامل مع الأفكار والشعور والأحاسيس، أو ما يسميه أبو التجريدية (كاندنسكي kandenski) بالضرورة الداخلية، ليجعل اللامرئي مرئياً، إنه الفن الذي ينقل المشاهد إلى المشاركة في العمل الفني بدل أن يكون حكماً عليه، والذي يقطعه نهائياً مع الواقع، فالأشكال قائمة بذاتها ، مبتكرة من ذوات الأفكار والأحاسيس، ولا تدل غالباً على موضوع وعموماً فإن المذهب التجريدي في الرسم، يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير الفني عنها في أشكال موجزة في داخلها الخبرات الفنية، التي أثارت وجدان الفنان التجريدي، وكلمة ((تجريد)) تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع: كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعانٍ متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء، ولا تهتم المدرسة التجريدية بالأشكال الساكنة فقط، ولكن أيضاً بالأشكال المتحركة خاصة ما تحدثه بتأثير الضوء كما في ظلال

أوراق الأشجار التي يبعثه ضوء الشمس الموجه عليه، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة، ولا تبدو الأوراق بشكلها الطبيعي عندما تكون ظلالاً، بل بشكل تجريدي، وقد نجح الفنان (كاندنسكي) وهو أحد فناني التجريدية العالميين – في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ودوائره وخطوطه المستقيمة أو المنحنية، بإعطائها لوناً معيناً وترتيبها وفق نظام معين، ويبدو هذا واضحاً في لوحته ((تكوين)) التي رسمها عام 1914، ومن أهم فناني التجريدية المعاصرين، اللبناني (شفيق عبود) والذي أبدع في هذه المدرسة فأنتج رسوماً ولوحات عالمية شهيرة، ولعل أول عمل تجريدي هو لوحة للفنان (كاندنسكي) Wassily Kandinsky رسمها عام 1910 م رغم أن الاسم لم يشتهر في ذلك الوقت، ويزعم التجريديون أن الفكرة الفلسفية لهم قديمة، وقد أوجدها (أفلاطون) في ثنايا حديثه عن الفن، والتجريد نوعان:

- تجريد جزئي...حيث تبدو بعض ملامح الشكل المرسوم ، بحيث يمكن التعرف عليه من جانب المشاهد.
- تجريد كامل...يهتم فيه الفنان بالأشكال والأحجام والألوان فقط ، ولا تكون هناك أهمية للموضوع المرسوم.

وتلتقي المدرسة التجريدية مع عدد من المدراس في نحوها هذا النحو، ومن هذه المدارسالتكعيبية، الإنشائية أو البنوية التي أنشأها (فلاديمير تاتلين) ويعمل فنانوها بكل الخامات كالأسلاك ، والزجاج ، والحديد، كما عمل فنانوها في العمارة، وتصميم الأثاثات، وفي الزخارف، وكل ذلك بهدف ربط الفن بالحياة اليومية وعلى الرغم من أن أصلها روسي، إلا أنها قد انتهت في روسيا منذ عام 1921 م واستمرت في ألمانيا بقيادة الفنان (جابو) حتى عام 1932 م، وفي فرنسا بزعامة أخيه (بفسنر) وقد هجرا بلادهما روسيا لرفضها للفن التجريدي ((التاشية)) التي تعتمد على وضع الألوان على شكل بقع كبيرة متجاورة كما في أعمال الفنان الألماني (ألفريد ولز وهنري مايكوكس)، والتعبيرية التجريدية

التي توسطت بين التعبيرية والتجريدية فلم تكن تعبيرية خالصة ولا تجريدية خالصة أما من ناحية الأسلوب فقد استعارت أسلوب السريالية وطورته، كما استعارت أفكار التكعيبية، ومن أعلامها(جاكسون بولوك وروثكو).

تعددت المداخل للوصول الى التجريد، فهناك المدخل الذي جاء وليد التكعيبية ذاتها ومقولاتها، اذ يبدأ الفنان بالاصل الطبيعي، ويراه من زوايا هندسية، ويأخذ في احكام الروابط التحليلية حتى تفقد الاشكال الطبيعية صلتها بالاصل، وتتحول الى مجرد ؛ مثلثات، ومربعات، ودوائر واقواس محملة بملامس مختلفة تنبىء عن مميزات لتلك الأسطح التي جردت من الاصل الطبيعي، ويظهر التجريد اشبه مايكون: بقصاصات الورق المتراكمة، او بقطاعات في الصخور، او عروق الرخام او اشكال السحب، او امواج البحر، مجرد أشكال ايقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية مباشرة، وتحمل في طياتها شيئاً من التجربة التي مر بها الفنان، ولهذا فالفن التجريدي ظهر بعدما انفصل الفنان بذاتيته عن الموضوع الخارجي، ولابراز التصميم البنائي تم الاعتماد على عناصر الشكل وفق مفاهيم شمولية كونية كالاتزان والتناغم والتجانس والايقاع، بجانب تأكيد موسيقية العمل التجريدي، ينبغي ان يتضمن هذا التصميم الاحساسات الذاتيه للفنان، أي تأكيد قدرته التعبيرية ومزجها مع العنصر الذاتي الاول.

لقد اتخذ التجريديون على عاتقهم السير بالفن الى اقصى حدوده من حيث انهاء الموضوع ومفارقة العالم المادي والتعامل مع السطح التصويري كمنجز ذاتي حر يستقرأ عبر شكلانيتة المضامين الفكرية والجمالية الخالصة ويفتح أفق التلقي لمديات قد تفوق التوقع، فبناء الصورة التجريدية يتطلب حتمية تحررها من الارتباطات المنطقية التي تحكم العلاقات بين الاشياء، والانصراف الى بناء أنظمة جديدة من المعادلات تبدو للفنان اكثر صدقاً، وهذا ما يتوافق مع الرأي القائل: لقد سعت التجريدية " الى نوع من انواع تمزيق العلاقات بين الشكل

والمضمون او بين الشكل والمفاهيم والدلالات، فوجود العلاقة يضفي على الشكل معنى من خلال وصف العلاقات المتحققة ضمن دائرة الوعي والارادة وهي كعلاقة بحكم منطقها تعبر عن تجميع الاجزاء (المفردات) لتكوين (كل) او مجموعة تحقق معنى ومفهوماً، وهذا ما يتعارض مع الالية البنائية للتجريد.

لقد أصبح التعبير الفني الذي يقدمه الرسم التجريدي ما هو إلا مجموعة علاقات تشكيلية تتكون من الخطوط والألوان والمساحات بطريقة تستهدف استجابة جمالية دون اللجوء إلى أثارة المتلقي بمواضيع أو دلالات خارج سياق العمل الفني، وقد مر (كاندنسكي) بخبرة سماها (ريد) بـ (رؤية نبوئية أو كشفية) في عام 1908عندما مضت سنتان قبل أن يستطيع الوصول إلى ما يريد من إبداع تصويري لا توجد فيه أشياء مأخوذة من الطبيعة مباشرة، وقد قال (كاندنسكي) " كنت عائداً لتوي من عمل بعض الاستكتشات وكنت مستغرقاً في التفكير وعندما فتحت باب الأستوديو أصبحت بحيرة مفاجئة فقد كانت هناك لوحة ذات جمال متوهج لا يمكن وصفه، وقفت في حالة ذهول أحدق فيها فاللوحة كانت بلا موضوع ولا تصف أي شيء محدد اقتربت منها وحينئذ عرفتها على حقيقتها أنها لوحتي كنت اعمل فيها تقف مائلة على الحامل.

أن التعبير الفني في الفن التجريدي يكون على صلة جوهرية مع الذات والواقع ولهذا كان الشكل في الفن التجريدي مدعاة انشغال الفنان لأن المضمون بوصفه طاقة روحية لها كيانها الخاص ونظامها التعبيري في ذات الفنان، ولا يمكن التعبير الفني عنها بالشكل المجرد من المظاهر المادية، بل بالشكل المختزل ولهذا فأن الحركة التي وجهت الفنون التشكيلية - بخاصة التصوير- نحو التجريد – انعكاس للتحولات التي ادخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني وما رافقها من تبدل في أساليب التعبير الفني والأفكار

والأعراف، وكي يعبر الفنان المعاصر عن هذا السلوك الفني الجديد لجأ إلى عفوية الحركة وطرافة الارتجال وحتى إلى مصادر الصدفة أو الاحتمال.

لقد ركز التعبير الفني في الرسم التجريدي الحديث على خلق لغة شكلية فنية بعيداً عن الحسيات للكشف عن فلسفة ذات نزعة مثالية مما جعل الرسم التجريدي يستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية ولاشعورية لتقديم طرق تعبير جديدة تشتغل على أشكال مطلقة لها كياناتها المستقلة كون التجريدية من المدارس التي أهملت المعنى واهتمت بالشكل لأنها تنزع الى طاقة التأويل المفتوح على القراءات المتعددة وهذا ما يمجد الذات ويعظم شأن الفردية، ولقد كان الدافع الى التجريد هو التغير في الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية فضلاً عن التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الانساني وما رافقها من تبدل في القيم والافكار والمفاهيم نتيجة لهذا التطور والفلسفات الجديدة التي مهدت لهذا التطور الكبير في الفنون التشكيلية فاذا ما عدنا الفنون لغة نوعية مجسدة لرؤية عالم خاص بعصر ما يصبح من الضروري الربط بين الحدث الفني والآراء والقيم التي يحملها هذا العصر، وذلك يعني ان الفن التجريدي الذي يتطابق مع مفهوم جديد للانسان ولعلاقته بالعالم يعبر عن هذا الرفض للتقاليد كما يعبر عن المطالبة بأكبر قدر من حرية التعبير الفني.

لقد اعترض بعض النقاد على تعبير الفن التجريدي ذلك لأن كل فن هو تجريدي في نظامه التعبير والفني كونه يتجرد عن الواقع المرئي ليعطينا عنه مثالاً أو نموذجاً لاينتمي إلى قوانين الواقع المادي بل يخضع لقوانين الفن والصورة فعندما يعمد الرسام إلى تحريف أو تشويه مظهر العالم الخارجي ويصل به حداً لا يمكن تبنيه، وعندما تكون العملية الفنية مستهدفة إنشاء حقائق صوريه خالصة في اللون والشكل عند ذلك ليس من الغريب أن يلجأ الرسامون إلى قطع كل ما يربط بالحقائق المرئية وان يتجهوا بإخلاص نحو ما شاعت تسميته بالرسم التجريدي لتشيد أعمالهم بأساليب تعبير خالصة.

ويمكن القول بأن الفن نحا منحى (تجريدي) في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين، وان كلاً من (كاندنسكي وموندريان) ابتكرا أساليب تعبير جديدة في الرسم ولكن كلاً منهما عمل مستقلاً عن الأخر ولم يكن لرسمهما أية صفة أسلوبية مشتركة فـ (كاندنسكي) هيأ لنا التبرير الفلسفي للفن التجريدي، لكن (موندريان) إبان لنا كيف يبدو وكيف يمكن ان يكون، كما يمكن القول بأن (كاندنسكي) ركز على اللون في رسومه كونه يحمل طاقات تعبيرية خاصة وحاول بتقصيه اللون والشكل أن يعبر عن الضرورة الداخلية معتمداً على الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية وأنظمة تعبيرية قادرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر وعليه فأن التجريدية ترفض وتتجاوز كل الصيغ المكانية والزمانية، وهذا الرفض في واقع الامر مكن الفنان التجريدي من الانخراط في اللامعقول، ولعل تصريح (كاندنسكي) الذي يشير فيه الى ان الفن ليس فيه الزام "لان الفن دائماً حر... وفي الفن الحقيقي لاتسبق النظرية الممارسة ولكنها تتبعها "خير اشارة الى ذلك الرفض والتجاوز.

أي بمعنى ان (كاندنسكي) قد قطع الطريق امام سلطة العقل ومنعها من التحكم بالاشكال تبعاً لفاعلية الوجدان، الا انه بالوقت ذاته، يذهب معها الى حد القطيعة، وهذا ما يؤكده بقوله: ان الفن الحقيقي "لايخرج من الرأس فقط، ونحن لانعرف تصويراً عظيماً خرج من القلب وحده، وعموماً فالتوازن بين الرأس والقلب هو قانون جميع اشكال الخلق وهو قديم قدم الانسان"، أي ان الفن الحقيقي وبقدر ما يحتاج الى نظام العقل الصارم (لحظة الوعي) فهو بحاجة ايضاً الى فعل القلب (لحظة اللا وعي) التي تتكشف بتلقائية الاداء وما يغمر هذا اللاوعي من هيمنة واضحة للمخيلة والوجدان، ولقد توصل (كاندنسكي) الى خلق نظام من الرموز المتحررة ازاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير الفني عن ضرورة داخلية، وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء بل اصبح

هو نفسه هدفاً وغاية ويحمل ويجسد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية، وهذا ما يتوائم مع تطلعات فن مابعد الحداثة في تأكيدها على الخامة الفنية بعدها مادة حسية لها كيفياتها الجمالية، فضلاً عن الطاقة التعبيرية الخاصة بها لتتحول الى هدف اولاً، ووسيلة لدفع الممارسة الفنية الى مركز الاهتمام ثانياً، ولقد فتح كاندنسكي عالماً جديداً للفنون عندما أكد على ان للفن ذاتية مطلقة تكمن في العالم الداخلي للفنان وبغض النظر عن العالم المادي الذي نعرفه، ومن خلال جعل اللامرئي كالشعور والحس او الوجدان والعاطفة تتمظهر في بنية لونية مرئية.

ولابد من الإشارة إلى إن (كاندنسكي) وجد إن الأشكال المجردة المتخيلة والتلقائية تتناسب مع ضرورة الحقيقة الباطنية الروحية وينكشف هذا من خلال الاعمال ذات الأداء التلقائي العفوي عند كل من (خوان ميرو) و (بول كلي) وهذا ما جعل (كلي) يقترب من (كاندنسكي) في حدوسه وقوة أرادته المعبرة عن الوجدان وهذا ما دعاه إلى أطلاق حرية الألوان والخطوط من عبودية التشبيه وتبعاتها الماديةو(كاندنيسكي) في مرحلته التجريدية الاولى لم يستطع الاستغناء تماماً عن الشكل العضوي، اذ نجد الخطوط تتموج ممثلة للحركة، وعمليات الربط بين اجزائها المتناغمة ، واشكال الفضاءات، والالوان المترابطة فيما بينها، بحيث لم تبوح فيه ذات الفنان عن الاحاسيس البشرية (كالفرح والحزن والرضى..) عبر انفعال الذات بتلك الاحاسيس، بل استطاعت ان تصل الى معنى كلي للمدى الشعوري التي تحسه الذات داخل محيطها الخارجي، وهذه الآلية التي عملت بها الذات تختلف عما جاء بها (موندريان) الذي حاول الوصول الى الاشكال الثابتة المطلقة، والالوان الاولى، اي انه حاول استخلاص اشكال والوان اولى ثابتة ومطلقة كانت الاساس لكل الاشكال الطبيعية.

لقد سعى (كاندنسكي) إلى أن يحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري متجنباً تحويله إلى مجرد تزيين هندسي أنما كي يتوصل إلى خلق نظام من الرموز

المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية كما في الشكل (54) الذي يشير إلى أشكال تجريدية بحركات عفوية ومرتجلة في الخط واللون إضافة إلى استخدامه الخطوط المتعرجة، وقد وزعت العناصر بأساليب تعبير مختلفة على السطح التصويري على نحو تلقائي بعلاقات بنائية خالصة جعل الفضاء مطلقاً لا متناه مفتوح وهذا ما نجد مثيله في التعبيرية التجريدية التي تحمل الفكرة ذاتها.



شكل (54) كاندنسكي

تكوين (4) 1911

لقد ميز (كاندنسكي) بين ثلاثة منابع مختلفة للتجريد من منابع الإلهام هي:

- التعبير الفني المباشر للطبيعة أو واقع العالم الخارجي المباشر في نفوسنا وهذا هو (الانطباع Impression).
- التعبير الفني التلقائي واللاشعوري عن الطبيعة، عن العالم الروحي وهذا هو (الارتجال Improvisation).
- التعبير الفني عن الشعور الباطني والذي يتكون بطريقة بطيئة وهو الموضوع على ان يعالج هذا التعبير الفني عن الشعور والغرض دوراً شاملاً فيه وهذا هو (الإنشاءComposition).

حيث يكون للعقل والوعي الدور الأكبر ويمكن القول أن التجريدية جاءت مغايرة لسياق الأنظمة التقليدية في محاولتها اختراق التقليد والثابت في بنية

الأنظمة الشكلية بمزيد من القطيعة بين الأصول التأسيسية والطروحات التي رفضت التقيد بالتقاليد السابقة.

لقد أظهر التعبير الفني في طروحات (كاندنسكي) ومن خلال ما أبدعه من أعمال فنية مجردة تجريداً خالصاً من أن التعبير الفني في بنائية الشكل التجريدي الخالص لم يخضع لقيود الموضوع وأبدت مرونة ومطاوعة مع حركة الذات وانفعالاتها بما يجعل الرسام يشكل وفق إحساسه الداخلي ويمنحها بعداً تعبيرياً مطلقاً لان غياب الموضوع أطلق العنان للذات لتتجلى بصور مختلفة وأنظمة تعبير متعددة فأصبحت الذات تشتغل بكل طاقاتها بقدر كبير من الحرية على السطح التصويري، ولهذا فأن أنظمة التعبير الفني الخاصة بالشكل الخالص كشفت عن مزيج من حالات الوعي واللاوعي ولعب حر في العناصر التي تتآلف دون قيود فغياب الموضوعية اظهر القوى الروحية الخفية في النسق البنائي الذي ينظم حركة العناصر البنائية ويظهر الجمال في تآلفها، ولقد عمل (كاندنسكي) على تقويض الشيئية والموضوع، بل ان وجود الموضوع اصبح يشكل عائقاً امام تدفق فعل الطلاقة التي يتطلبها التشكيل، ووفقاً لذلك اصبح العمل التجريدي كينونة بحد ذاته لا يحتاج الى شيء خارجي، كما ان المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس بما يهيئ قدرة على الادراك الفني الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة، مما قاد الى تمجيد الذات وجعل الشكل يتماهى مع سلطة المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر مما قاد التجريديين فيما بعد الى اقصاء كل العالم الخارجي وتكريس الاشكال الكونية على هيئة الوان واشكال.

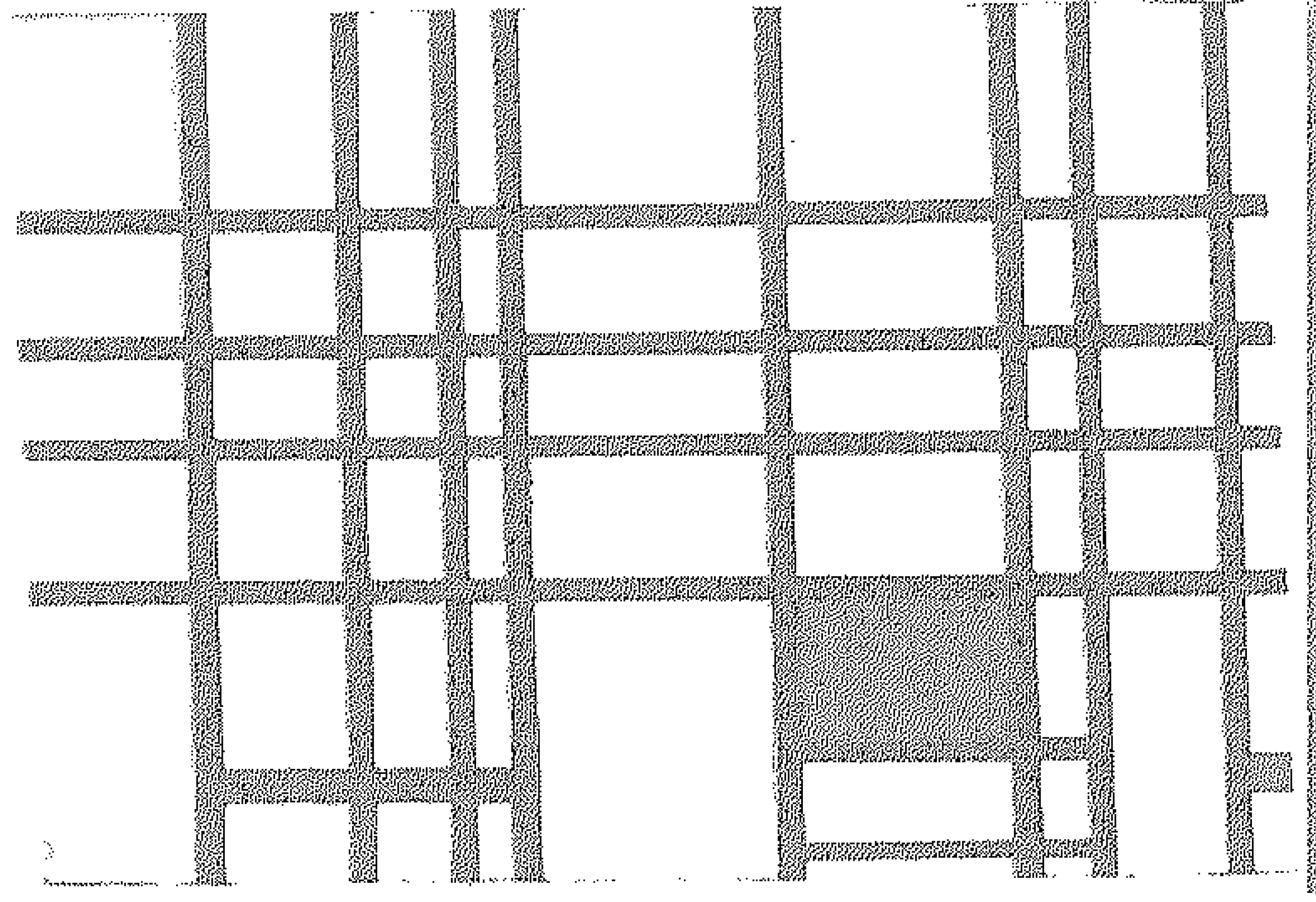
ويمكن القول بأن الفن التجريدي ينقسم إلى قسمين هما:

1- التجريدية التعبيرية: يتزعمها الرسام الروسي (كاندنسكي) والذي يحاول ان يجعل التصوير مماثلاً للموسيقى.

2- التجريدية الهندسية: يتزعمها الرسام الهولندي (بيت موندريان) الذي جعل المستطيل والمربع أساس التصميم.

لقد عولت تجريدات (كاندنسكي) على أحلال الفكرة محل الصورة ليتحرر الفنان من الموضوع ويتعامل مع الأفكار، ولهذا اشتغالات في الخطاب ما بعد الحداثوي وتحديداً الفن ألمفاهيمي الذي يعد الفكرة أساس الفن.

أما (موندريان) فقد كان يعتمد على تحقيق الصورة المطلقة المبنية بناءاً عقلياً بعيداً عن أي تأثير عاطفي إذ عمد إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة ليصل إلى اكتشاف الشكل المصور في اكبر تبسيط واكبر وحدة له معبراً عن إمكانية الفنان التأملية وعن مفهوم الخاص للكون ولهذا وصف (موندريان) أسلوبه الفني بـ (التشكيلية المحدثة) على الرغم من إن هدفه هو التوصل إلى تآليف مسطحة ذات طابع هندسيوانتقد (موندريان) التكعيبية لكونها لم تتابع حركة التحولات البنائية على الشكل ، كما فعلت التجريدية الى ان اوصلته لنهايته المنطقية التي كان يجدهافي الشكل المجرد تجريداً خالصاً، اذ كان يرى خلف تغيير الأشكال الطبيعية يكمن واقع ثابت وخالص، وكانت كثرة من الفنانين تنشد تجاوز المظاهر الى ماورائها او الى (الروح في المادة)، فقد اداروا ظهورهم للأشياء ولم تعد أعمالهم تحتوي على أشياء عيانية ممكنة التحديد، ولقد كانت لكلمات (موندريان) شكل خالص، لكن ينبغي التيقن من ان ما كان يهتم به هؤلاء الفنانون هو شيء اعظم من مسالة الشكل والتمييز بين (العياني) و (التجريدي) و(التشخيص) و(اللاتشخيصي)، فكان هدفهم هو مركز الحياة والأشياء، حقيقتها الثابتة يقينياً وداخلياً ، ولقد اصبح الفن في حالة من الصوفية. كما في الشكل (55).



شكل (55) موندريان (ايقاع منتظم)

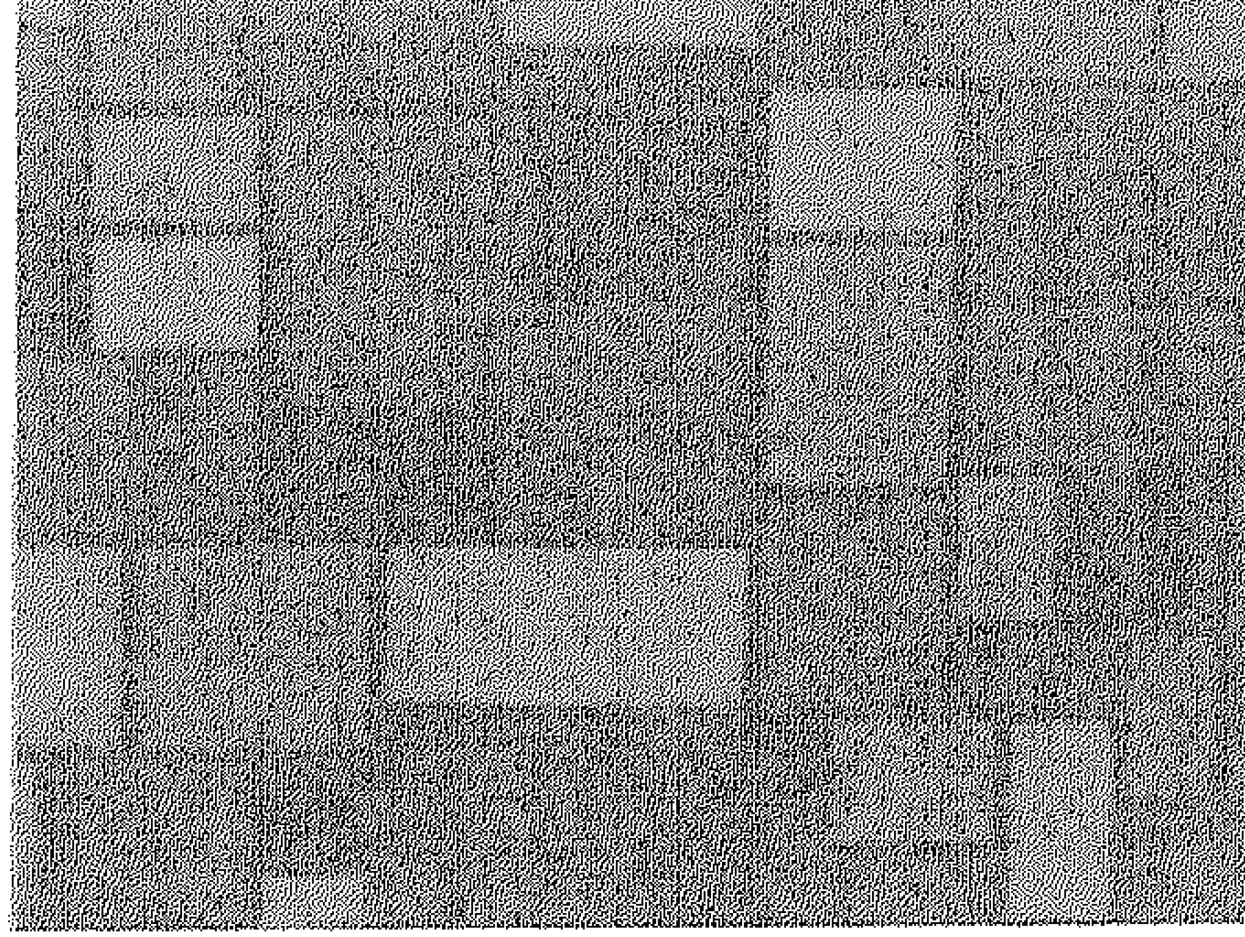
لقد حاول (موندريان) اختزال تعدد الألوان إلى الألوان الأساسية ويضاف إليها اللون الأسود والأبيض إما التعبير الفني في خطوطه وألوانه فأنه يوحي بالزهد المثالي، لذا كان نظام التعامد لا يعبر عن الانسجام فقط إنما الابتعاد عن العالم المادي والاتصال بعالم الروح، فالشكلية التي وجد فيها (موندريان) نفسه تسعى إلى تحقيق التوازن والانسجام.

ويمكن الإشارة إلى أن (موندريان) أول من تزعم نزعة (التجريدية الهندسية) بعد أن قام بالتعرف على التكعيبية وقد بدأها من الاشكال الطبيعية التي تعتمد على الخطوط العمودية المائلة أو المنحنية لتتشكل بأشكال هندسية لكن نظامه التعبير الفني المتجه نحو التبسيط والتسطيح لاينفي تجربته مع الصورة واللون وهذه التجربة ستقوده إلى الصفاء الكلي والوضوح وهذه الصفات ميزت أعماله وجعلت منها تعبيرية مثالية لتوجهه للتوازن التام بين الحرية والانضباط ويصرح (موندريان) " امقت كل ما هو مزاجي، وإلهامي ونار مقدسة، وكل هذه النعوت المميزة للعبقرية والتي لا دور لها سوى حجب فوضى الفكر" ويطالب بأن يصبح محيطنا ذا جمال صافٍ، سليم وعملي ويطالب بجمالية مبنية على العلاقات الصرفة بين الخطوط والألوان الخالصة.

ان (موندريان) وخلافاً لـ (كاندنسكي) الذي بقي اميناً لمبدأ (الضرورة الداخلية) وبقيت لوحاته، في حالات كثيرة، ذات مناخ عاطفي، تأثيري، اتبع

طريقاً اخر بعيداً عن أي تأثير عاطفي واي ضرورة من ضرورات الوجود الفردية وذلك في محاولة منه للوصول الى فن صاف متحرر من مأساة الانسانية، وهذا ما يتضح في نماذجه الفنية التي بنيت وفقاً لهيكلية مبسطة من المساحات الهندسية والزهد اللونية، لتقوده هذه التجربة الى (التشكيل الصافي) المميز بنقائه، ووضوحه، وتقشفه، والمجسد لهذا التوازن التام بين الحرية والانضباط، اذ اخذت بنية الشكل الخالص لدى (موندريان) ابعادها الجمالية من خلال اضفاء الطابع العقلاني الهندسي عليها، وهذا جاء في اعقاب عمليات من البحث عن الجوهري والوصول الى الحقيقة الجمالية الخالصة انطلاقاً من ايمانه بأن مظهر الشكل الطبيعي يتغير،ولكن الحقيقة تبقى ثابتة، فتجاربه التشكيلية والتحولات البنائية التي طرأت على الشكل الفني لديه افصحت عن نزعة تجريدية هندسية، حيث فقدت الأشكال الفنية صيغتها الواقعية تدريجياً من خلال عمليات التبسيط المتزايدة، فقد اظهرت عمليات التغيير التدريجية التي حدثت في النسق البنائي علاقات بنائية جمالية ذات طبيعة كلية وملخصة، فوجدها (موندريان) تشكل القاعدة في العلاقات الحتمية بين الاشكال.

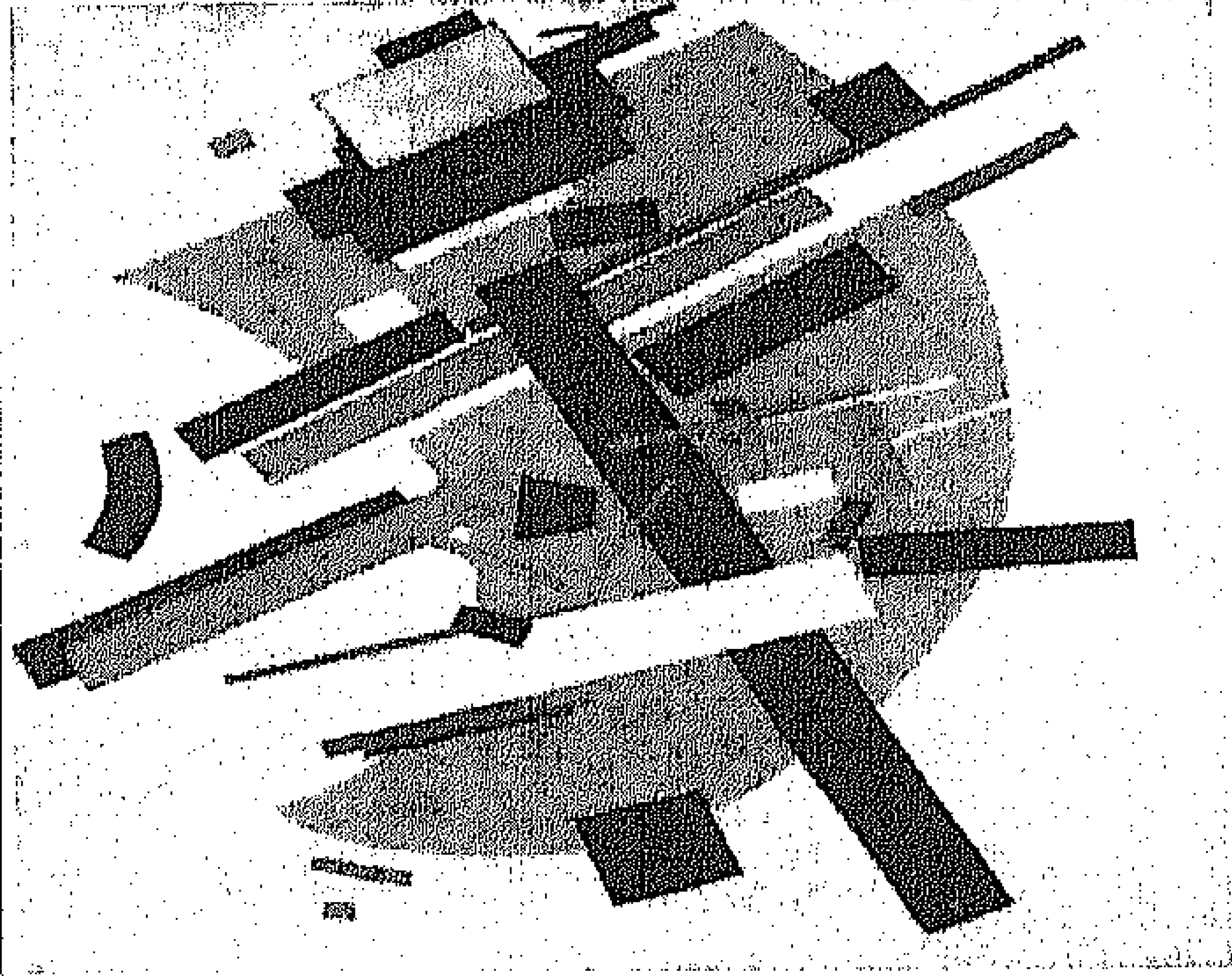
أن التعبير الفني لدى (موندريان) يشير الى الاستقلال الكلي لانه تخلى عن أي أشارة إلى الطبيعة مستهدفاً حقيقة روحية أخرى كامنة في الأشكال الهندسية ونظامها التعبيري والفني فوجد أن الخط المائل يعبر عن سراب لا لزوم له بينما الخط المستقيم لا يعبر إلا عن نفسه كما في الشكل (56) الذي صور فيه (موندريان) مجموعة مربعات ومستطيلات مختلفة في المساحة واللون ليظهر الأشكال الخالصة وطاقتها الجمالية الكامنة لأنها تجريدات خالصة ذات منحى هندسي



شكل (56) موندريان

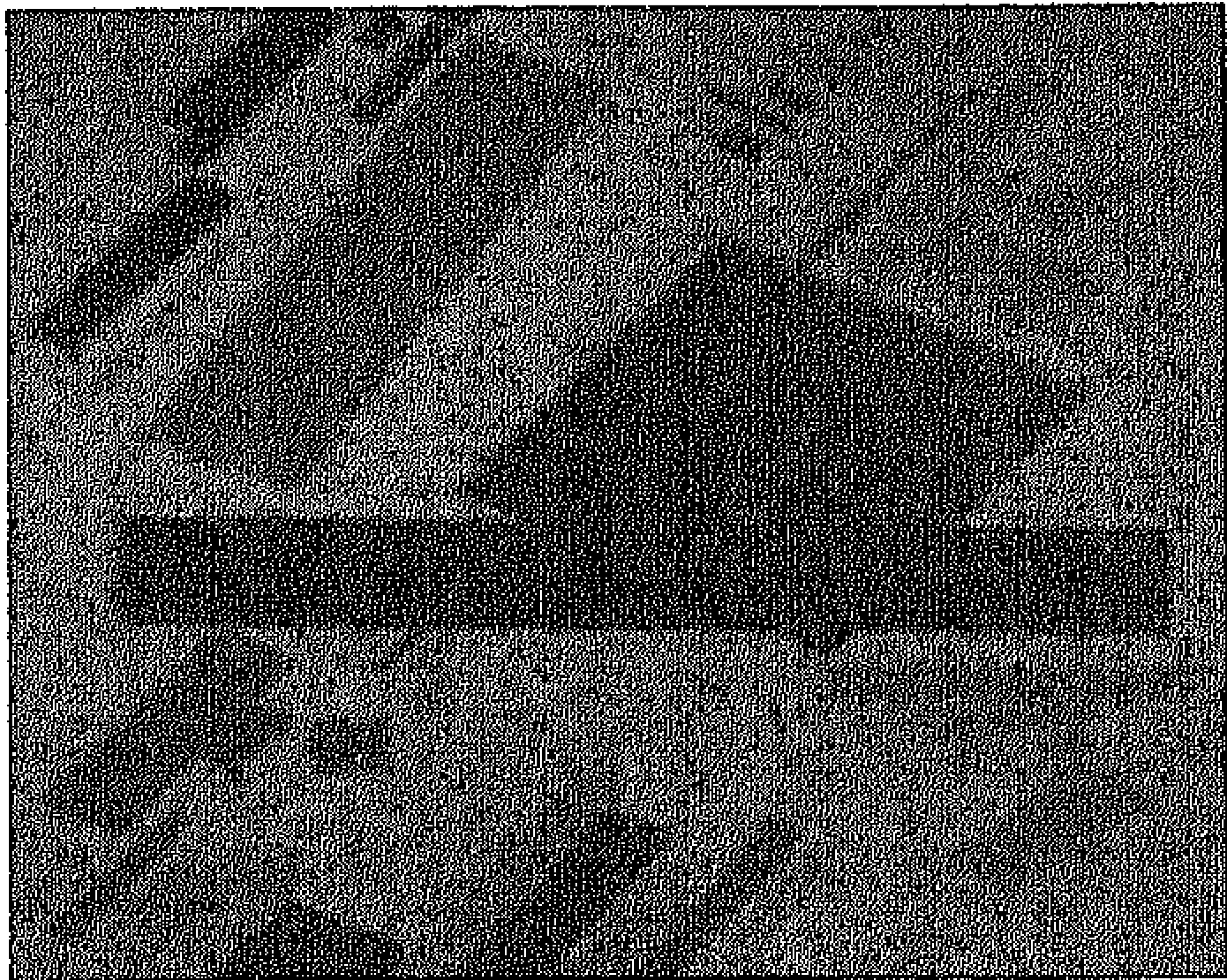
(تكوين بالالوان 1918)

أما (كازمير ماليفتش) (1878- 1935) فلقد استعانت اعماله بحدسيه عقليه إلى اعتماد البناء الهندسي للأشكال مؤكداً الشكل الخالص للمربع أو استخدام اللون النقي للوصول إلى عالم مثالي لامتناه كما في الشكل (57) و(58) متاثراً بحركتي (الوحشية والتكعيبية) لكنه سرعان ما تحول إلى التعبير الفني التجريدي البحت، ويعد (ماليفتش) أكثر تجريداً للأشكال وتبسيطاً واختزلاً ودلالة كامنة المعنى، لذا كانت غايته تجسيد أنظمته تعبيرية بأقصى درجات اللاموضوعية ولتوليد أحساس سامي في نفس المشاهد فأن اللاموضوعية تطهر الشكل من الارتباط بالأشياء.



شكل (57) ماليفتش

رسم تفوقي



شكل (58) ماليفتش

سوبر يالية الأصفر والأسود

فـ (ماليفتش) يرى: ان تمثيل موضوع بحد ذاته، هو شيء لاعلاقة له البتة بالفن، ... كما ان الشيء بحد ذاته لا دلالة له بالنسبة الى ذاته ، وأراء الفكر النير لاقيمة لها ، فالشعور هو العامل الحاسم لذلك فأن الفن يصل كتصوير تجريدي في التفوقية التي تعبر تماماً عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء كما متفق عليه عادة، الى اعلى قيمة له وذلك لانه في التفوقية يتمكن الفنان او التجريدي من مغادرة الواقع وعوالقه ليتجه باحثاً عن جمال خالص يبلغ من الصفاء درجة قصوى، وللبرهان على نظريته، وضع مربعاً اسود وسط مربع ابيض يشكل مساحة اللوحة، معتبراً اياها (نقطة الصفر) في التصوير، اذ إن التعبير الفني للرسام التجريدي أصبحت تخضع للاعتبارات الأدائية، الجمالية التي تظهرها بنائية الشكل الخالص تبعاً لنظام التعبير الفني الذاتي فأصبح الفنان الحديث ينظر لموضوعاته الجمالية وطرائقه في التعبير تبعاً لرؤيته ولهذا اتخذ الفن أنواعاً لاحصر لها من الأشكال المجردة.

أن التعبير الفني لدى التجريديين يتلخص بإيجاد توافق ما بين الرسم والموسيقى وذلك من خلال تحرير الشكل وعلاقته بالموضوع إضافة إلى اهتمامهم بكل ما هو كوني فدفعوا الرسم بأتجاه الفضاء اللامحدود وهذا ماتخلقه الإيقاعات الموسيقية، ولهذا اثار (كاندنسكي) إلى ارتباط ذلك الإيقاع في الأعمال التشكيلية بالإيقاع الكوني ويمكن الإشارة إلى أن التجريدية دفعت الفنان إلى التوجه نحو الاختزال والتجريد لتأسيس شكل جمالي جديد.

إن التعبير الفني في الفن التجريدي أصبح مدرك للأسس الرياضية للشكل الجمالي وقد صرح (كاندنسكي) في كتاباته بأن " الرقم هو التعبير الفني التجريدي النهائي لكل فن لذلك لايستطيع في النهاية تسليم نفسه إلى أي شكل من أشكال الإلية ويجب أن يكون للعمل الفني بناء خفي وليس بناء هندسي واضح "، وقد عدت التجريدية محطة من محطات الاشتغال والتجريب

على بنية الأشكال وأصبح العمل الفني قائماً بذاته أما الأنظمة الشكلية فأصبحت تتماهى مع فضاء المتخيل لتعزز دوره الفعال.

إن التحليل الهندسي للأجسام كان تمهيداً طبيعياً للحركة التجريدية في الفن إذ ن ترسيب الأشكال الطبيعية إلى معادلها الهندسي إنما هو في الحقيقة تجريد لمظهر العارض وتأكيد لجوهرها الدائم ولذلك فإن التجريديين كانوا يبدءون بالطبيعة ثم يأخذون في تطويرها شيئاً فشيئاً لإزالة المظهر العارض وتأكيد القيم التشكيلية الدائمة وكان (بيكاسو) أحد الرواد الأوائل في هذا الاتجاه أيضاً وترتبط بالنزعة التجريدية النزعة الأخرى المسماة باللاموضوعية والتي يعتقد أصحابها بأن الموضوع الخارجي بمظهره لا قيمة له والقيمة كلها في العلاقات بين الأشكال بصرف النظر عما تشبهه هذه الأشكال في الطبيعة، فالمدرسة اللاموضوعية تجاهلت الموضوع إطلاقاً وأكدت العلاقات الفنية في ذاتها وكان من روادها الأوائل (موندريان) الذي أكد العلاقة الأفقية والرأسية وأخرج الصورة من أطرها التقليدية وقد أثرت فلسفته على واجهات العمارات والمحلات التجارية وكثيراً من المصنوعات الحديثة، كذلك يرتبط بالحركة اللاموضوعية المدرسة التي نشأت في ألمانيا تحت اسم الباوهاوس والتي حاولت تكييف الخامات الطبيعية تكييفاً موضوعياً لخدمة الإنسان وانتهت إلى خلق فن تجريدي تعبيري شاهدناه في المقاعد والمناظد وكل أنواع الأثاث وغير ذلك من الفنون الفرعية.

ان جوهر التجريد هو جوهر الأشياء إذ أن اسلوب التعبير الفني التجريدي ينغمس بمحمولات الغريزة والطفولة، البدائية، الفطرية، الحدس التخيلي، والرمزية اللاشعورية، ويمكن القول بأن تجريدية (كاندنسكي) تتسم بالحس الداخلي لاستبطانات الطبيعة ذاتها عبر ارتقائية الأشكال التجريدية إلا أنها تعارض التمظهرات الخارجية لملامح الطبيعة ونظامها التعبير الفني، كما ان المعالجات البنائية والأساليب التعبيرية والفنية تتسم بتلقائية غنائية تعبر عن الضرورة الداخلية في اشتغالاتها ولهذا اصطبغت توجهات (كاندنسكي)

بالحدس لتمثيل صوت الداخل بأنساق شكلانية وإيقاعات موسيقية، فالأشكال الخالصةبأنظمتها التعبيرية والفنية تحاول التقرب من الحقيقة سعياً إلى اللامرئي من خلال بناء أنظمة جديدة تحطم العلاقات التقليدية بين الأشياء وتدخلها بعلاقات جديدة، أما التجريدية الهندسية لدى (موندريان) فقد تمثلت أساليبها التعبيرية بخطوط مستقيمة تضعف حدة العقل إضافة إلى شدة اختزالها وبالتالي يمنحها (موندريان) أشكلاً، خطوطاً، انساقاً نقية خالصة تمتاز بالهندسية وتفارق ما هو عاطفي وتتسم بالتأملية العقلية.

أن التجريد في فن الرسم يعمد، إلى اختزال وتهذيب الأنظمة الشكلية وصولاً إلى جوهرها حيث أن وراء أنظمة الأشكال الطبيعية المتغيرة تكمن حقيقة ثابتة نقيه لها قوة تعبيرية، ولهذا فأن أفكار كل من (كاندنسكي وموندريان) مشتركة شكلت جزء من محتوى النظرية المجردة للفن، ومن هذه الأفكار، اعتبار هدف الفن هو " الكشف عن ماهيته ".

ويمكن القول بأن الأسلوب التجريدي هو انسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية بفعل قدرة التعبير الفني الحدسية على التغلغل لما هو خفي، الكشف عن جوهره الباطني.

التعبير الفني بين السرعة والزمن في الرسم المستقبلي

حركة فنية وأدبية سادت في بداية سنوات القرن العشرين وتمثل فن المواطنين (الطبقة المتوسطة) ولفظFuturumمستمد من الأصل اللاتيني ويمكن القول بأن المستقبلية أنبثقت في ايطاليا عام 1909 على يد الايطالي (توماسو مارتيني) (*) وامتد تعبيرها الفني إلى فروع الأدب، الفن، الموسيقى، والمعمار للمرة

(*)فليبو توماسو مارينتي 1876- 1944 :شاعر وكاتب ذاعت شهرته عندما اعلن نشر المستقبلية عام 1909 ويعد مؤسس المستقبلية وملهمها الاول طالب بهدم القيم الثقافية مثل المتاحف.

الأولى، اذ تحولت الاكتشافات الحديثة والانجازات العلمية الى مسائل تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم معلنين اعجابهم بنتاج العلم الحديث كالسيارة والقطار والطائرة، التي باتت مصدر الهام لاعمالهم الفنية وهو مايفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة ومحاولتهم التعبير الفني عن دوامة الحياةاو دوامة الذات امام الزمن او دوامة الوجود امام العدم أو دوامة الهامش نحو المركز.

لقد أعلن (توماسو مارتيني) تكوين الحركة المستقبلية في الفن والأدب عند نشر وثيقته الشهيرة " إشهار وتكوين وإعلان مبادئ الحركة المستقبلية " ورغم أن أنظمة التعبير الفني المستقبلية ترتبط أساساً في أذهان الكثيرين بالفنون التشكيلية إلا إننا نجد أن روادها الأوائل قد اهتموا بشكل كبير بالدراما المستقبلية ومنهم (جياكومو بالا بوتشيني) إذ أنها شجعت التيار التجريبي إضافة إلى الثورة على التقاليد المتوارثة مما أدى إلى نشأة مدارس أخرى تتميز أساليب التعبير الفني فيها بأنفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادائية والسريالية، كما حاول المستقبليون تحقيق الاتصال مع العالم من حولهم فأخذ التعبير الفني مغزى آخر لإيجاد تقاليد جديدة تمجد التغيير.

ظهرت المستقبلية في ايطاليا ثم امتدت إلى بلدان أوربية أخرى مثل انكلترا، وروسيا لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف، الاثار، المكتبات، التقاليد، الأكاديميات) كما أنها تمجد الحركة والسرعة والحرب أيضاً (في ايطاليا بشكل خاص)..إضافة إلى تجريد الفن من قيمه الاستيتيقية وسعت إلى رفع الحدود بين الفنون وتخطي طبيعتها النوعية فأصبح الفنان المستقبلي مطالباً تبعاً لهذه الانطلاقة والتكوين الديناميكي ان يثبت بعداً آخر غير الإبعاد الثلاثة المصطلح عليها، أطلقوا عليه، البعد الرابع (الزمن) فأصبح الفنان ملزماً عليه بأن ينفذ خلال الأشياء ؛ ليرسم مسند الكرسي الخلفي الذي يستند إليه الجالس عليه، وهذه الناحية الموجودة فعلاً في الطبيعة

رغم كونها غير منظورة من إمام هي ما نسيمه بالبعد الرابع، فالوسط المحرك للشعور و خط القوة وهو يقابل الانطلاق الحيوي الذي جاء به (برجسون)، أما في فلسفة (كروتشه) فهي المرد الآخر لهذه الحركة في الفن حين دعا الى التحسس بالروح والحياة في الأشياء (وعليه فأن الحركة التي أدرجها (المستقبليون) هي حركة نسبية فقط لأحاسيسنا وليست مطلقة بأي شكل من الإشكال، هذا هو إذن احد الأخطاء الكامنة في عملية الاستنساخ من الواقع أو المقدمات بالاستناد الى أحاسيسنا).

كان (امبرتو بوتشيوني) (1882- 1916) الزعيم الأكبر لهذه الحركة بالفن، كان استلهامه المباشر في عمله الفني من المثل الوظيفية للحضارة الحديثة وما تفرزه من مواد وما تستخدمه من مظاهر متقدمة تمثلت بالاكتشافات والانجازات العلمية فكانت السرعة بالنسبة إليه تمثل (دينامية الحياة الحديثة) والعلم الجديد كان وراء إبداعاته، فلقد وجد فيه بأنه يمثل ابعد من أن يتنافر التعبير الفني والجمالي المطلوب على سطح اللوحة، انه كان يسعى للتأكيد على الوحدة الانتقائية في الفن ما بين العنصر الجمالي والعنصر العلمي، والنتيجة خلق تأثيراً جريئاً إرادياً وحيوياً ؛ ليبرز كخاصية متفردة ومتناغمة تمتلك العمق والتماسك الحركي والشكلي، و لا تنفصل عن المدلول الاجتماعي، اذ إن هذا التزاوج الحساس والمبدع جعله يدرك جيداً وبشكل مبكر، ان للفن وظيفة بيولوجية، و سسيولوجية هامة في حياة الإنسان، وعليه إن الصنعة الفنية لدى (بوتشيوني) أكثر من مهارة وظيفية صرفة، فهي عملية تهذيب تتساوى في كيفيتها للمزاوجة ما بين الحس الجمالي وتكثيف وتنشيط عناصر الحياة الجديدة، أنها ترجمة للإدراك العقلي.

أن التعبير الفني في المستقبلية يتبدل بسرعة لان كل شيء في حالة تحول سريع والأشياء تتضاعف بشكل لا نهائي في تحركها وفي بيان آخر للفنانين المستقبليين نشر في شباط (1910) شنوا فيه هجوماً عنيفاً على كل ما يمت الى

الماضي بصلة (وتمجيد كل ماهو فني وجديد ينبض بالحياة (لا فن غير الذي ينهل عناصره من محيطه) المديني الحديث، وسعيها الى (عرض وتمجيد الحياة اليومية التي يصوغها العلم الظافر بعنف وبلا توقف)، ولقد جعلت المستقبلية من الماكنة والآلات بحركتها المستمرة والهادرة، الشكل النموذجي للجمالية الحديثة، فالجمالية الحديثة مفخخة بالسرعة والحركة والاحساس بالزمن المتقادم وتجاوزه ورفض كل صور الماضي.

كانت تقنية المستقبليين تعمد الى تفكيك اوصال الشيء الموضوعي ثم تجميعها الى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيين مع فارق ان الرسام المستقبلي كان يعمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط.

ان العمل الاساسي للمستقبلية يتمثل في هذا الجهد لأيجاد فن حركي(art cinctique) أي التسجيل الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة، وهي المسألة التي سيطرحها بعد ذلك على الصعيد الفني بعض تيارات فن مابعد الحداثة.

لقد تحركت المستقبلية نحو محور الأثر الجمالي وقد جاءت عن طريق تمجيدهم لقيمتين حياتيتين في التفاعل الإنساني الفني إلا وهما الآلة والحرب كما اعتمدوا فن تجميع الخامات الفنية وتداخل الفنون وانصهارها لتقديم تعبير يخترق الزمن فأستخدموا تقنيات، مثل الكولاج، التركيب لتكون إحدى تقنياته المستخدمة.

عمدت المستقبلية إلى تحطيم الشكل للكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها وبالتالي تمديد الشكل وتكثيره بأتجاه هذه الخطوط، إذ اتجه المستقبليون نحو التجريد التام واللامنطق واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر بدلاً من الإيحاء لأنهم تخلوا عن تكنيك الرموز والاستعارة واهتموا بالتداخل بين الإحداث والمشاعر والتجارب إضافة إلى عنصر التلازم الزمني

لقد تميزت المستقبليه بأستعمال العمق الرابع وتحقيق السرعة في فهم الإنتاج الفني بوضعهم المشاهد للوجه والصورة داخل اللوحة نفسها وفي سرعة وقد استعاروا الكثير من التكعيبية في هذه النظرة وانتشرت معارضهم في عواصم الدول الأوربية في باريس ولندن...الخ إذ حاولوا من خلال اعمالهم المختلفة أن يصوروا ديناميكية الحركة وتطورها دليلاً على ان الحياة في صيرورة دائماً إضافة إلى رفض التقليد وتمجيد الحضارة المعاصرة وكل الانجازات العلمية، ويمكن القول بأن المستقبلية جاءت بأساليب تعبير حديثة ورؤى جديدة ثارت ضد التراث والأمجاد الفنية التي تضمها أروقة المتاحف.

لم يكن المستقبليون على الرغم من حماسهم للماكنة يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري وقد توقعوا خضوع الانسان لآلاته لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة وقد أعلن البيان الرسمي لعام 1915للمستقبلية بأن العلم قد غير البشرية وان المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ (فرويد) وقد أعلن (مارينتي) أن الإنسان في عصر الماكنة سيشبه المخترعات الإلية التي يعيش معها ويتبنى إيقاعاتها ويشترك ببنائها التعبير الفنيي وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء عدائياً خالياً من صفات الضعف كالحب وغيره ولما كانت الماكنة ستمكنه من الانتقال بسرعة والطيران وبسط إرادته في الفضاء فأنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبني العديد من المنظورات بأسلوب تعبير يمجد السرعة والإله.

إن التعبير الفني للمستقبلية في كل هذا ترك أثاره على الكثير من الفنون الأوربية الحديثة فنظرية الفنان المعماري (لوكور بوزييه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن " ماكنة للسكن " تعكس بصمة المستقبلين على هذا الفن، كما أن الموسيقي (ايغور سترافنسكي) تأثر في عدد من إعماله المبكرة بالأفكار الجديدة والأنظمة التعبير الفنيية التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى وبعد إطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتحدث نوعاً من الموسيقى

(موسيقى الضجيج)، وفي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) اورغناً أطلق عليه (اورغن الضجيج) لأنه يرمي إلى استحضار كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليوميه، ويمكن القول بأن المستقبليين ينظرون إلى الموسيقى على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثر صوتي كان.

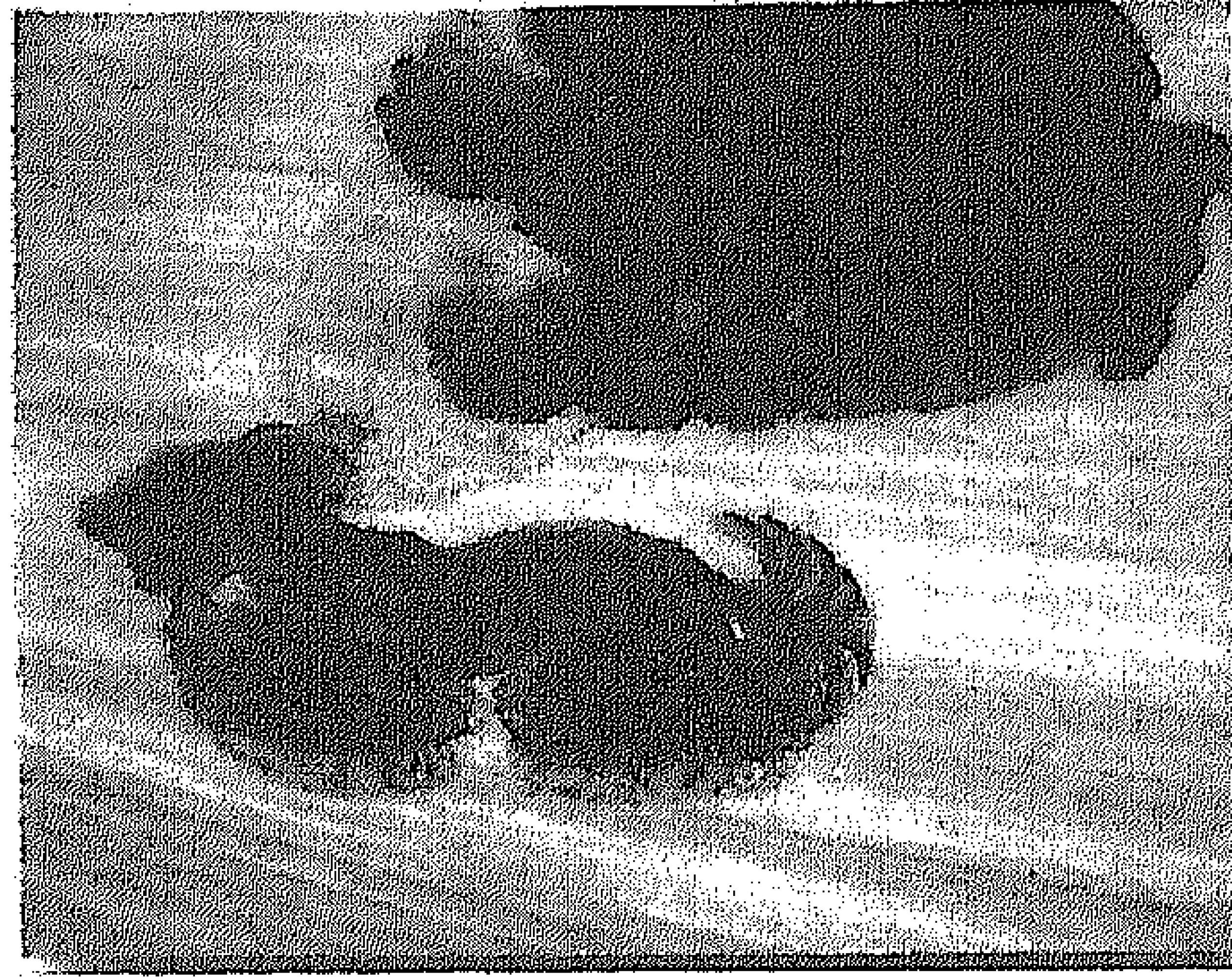
لقد انتقد المستقبليون التكعيبية وعدو تعبيرها خالي من الحركة ويمكن القول بأن (مارينتي) قد ألهم العديد من الرسامين بأفكاره وهذا ما نجده في لوحة (المدينة النائمة لعام1910) ولوحة (الثورة لعام 1911) لـ (روسولو) وكذلك في لوحة (صراع في قاعة العرض عام 1910) لـ (بوشيوني) حيث أن الديناميه والتزامن مصطلحان مستقبليان أساسيان يعبر بهما عن جمال الحركة، كما استخدم المصطلحان في فن الرسم ليعبر بهما عن جمال الحركة كما فيلوحة (فتاة تركض في الشرفة لـ بالا) وهي مجموعة من ثماني لقطات سريعة لفتاة راكضة.

لم تكن المستقبلية لتخلو من التهريج في عرض أفكارها بل كانت قائمة بالفعل على الإثارة، فقد كان (مارينتي) يلجأ إلى وسائل الدعاية المثيرة كأن يشيع ان المستقبليين سيحررون بياناً في الرابعة بعد الظهر وينشرونه في السادسة ثم يحلون جمعيتهم في الثامنة أو ليس عصرنا عصر السرعة على كل حال، فالتعبير الفني في التيار المستقبلي فوضوي، مع قليل من الثورية ورغبة في التجديد بيد ان البرجوازية الايطالية استيقظت من سباتها الطويل بعد نهضتها المبكرة لتجد الأسواق مغلقة أمام بضاعتها فراحت تدعو للحرب، وقد عبرت المستقبلية عن طموحها هذا فبتوكيدها على الآلة والتكنيك، دون الإنسان ألتقت مع الفاشية (الجناح الأعتى من البرجوازية الايطالية) في تمجيدها العسكرية الميكانيكية وقد عبرت إشعار وقصص (مارنيتي) عن هذه النزعة.

لقد أعلن (مارينتي) صحيفته الشهيرة في بيانه عام 1909 معلناً ظهور المستقبلية " سوف نتغنى بحب الخطر والنشاط المحموم والجسارة وروح التمرد ، سوف نشيد بالعدوان والسهاد والخطوات الوثابة والقفزات البهلونية وسوف نعلن على الملأ أن العالم قد ازدان بجمال من نوع جديد هو السرعة ، أن السيارة في سباق للسيارات وهي تتجلى بمواسير كالثعابين هي أجمل من" انتصار ساموراس " (تمثال من روائع الفن الإغريقي المثالي) سوف نمجد الحرب والفن الفوضوي الهدام بأفكاره القاتلة فهلموا يا مضرمي الحرائق أشعلوا النار في المكتبات، حولوا مجرى الطوفان والسيول الى المتاحف ودعوا تحفها تغرق أو تطفو أننا نتحدى نجوم السماء " .

ان هذا النص ذو نزعة تمردية يبجل السرعة والميكانيكية وشككت بالشكل ودخلت بجدل لا ينتهي مع الزمن في عدميته وصيرورته في الوقت ذاته فكل الشيء متحرك، اذ سجل التعبير الفني بشكل متلاحق مجموعة حركات تحدث في فترات متعاقبة لان الفن ماهو الا تعبير عن الحركة الديناميية للحضارة الإنسانية الجديدة علاوة على أنها سخرت كل المواد الصناعية وكل ما هو متوفر ومتداول لتجعلها أساساً للخلق الفني لجعل الاعمال الفنية تعبر عن تطلعات الشعب وحاجات الحياة اليومية .

لقد أعلن المستقبليون بأنه لا يمكن أن يقوم فن عصري إلا إذا اعتمد على أحساس عصري خالص لان الفن والإحساس لفظان لا ينفصمان، فالحركة التي يسعون إليها ليست حركة جامدة بل في حالة تحول سريع ولعل من إبراز إعمال (بالا) كلب يجري بجوار سيدته شكل (59) حيث أن ألتوق للتقنية وحرية التعبير الفني هي السبيل للتأثير الحاسم على الفن إضافة الى إدخال مؤثرات وأنظمة تعبير وسبل جديدة في نتاجاتهم كما أنها تؤكد تأثير التكنولوجيا على المجتمع .



شكل (59)

بالا (الكلب بالسلسلة 1912)

يشير المستقبليون إلى إن حاجاتهم المتزايدة إلى الحقيقة لا يمكن إن تكتفي باللون والشكل بل كل شيء يتحرك بسرعة ويؤكدون بأن الوجه الجانبي لا يمكن أن يضل أمامنا دون حركة فكل الأشياء المتحركة تتغير إضافة إلى تمثيل البعد الرابع ونعني به (التزامن) الذي يعد حالة ذهنية تجمع بين" الذاكرة والرؤية " مستفيدين من كل التطورات العلمية والتكنولوجية .

لقد أنتجت المستقبلية الكثير من الأفكار التي ما زالت تعيش معنا منها:

1- المواجهة المباشرة واستغلال التقنيات الحديثة لخلق أساليب تعبير جديدة ورؤى حديثة.

2- تحطيم الحواجز بين مختلف الفنون فيما بينها.

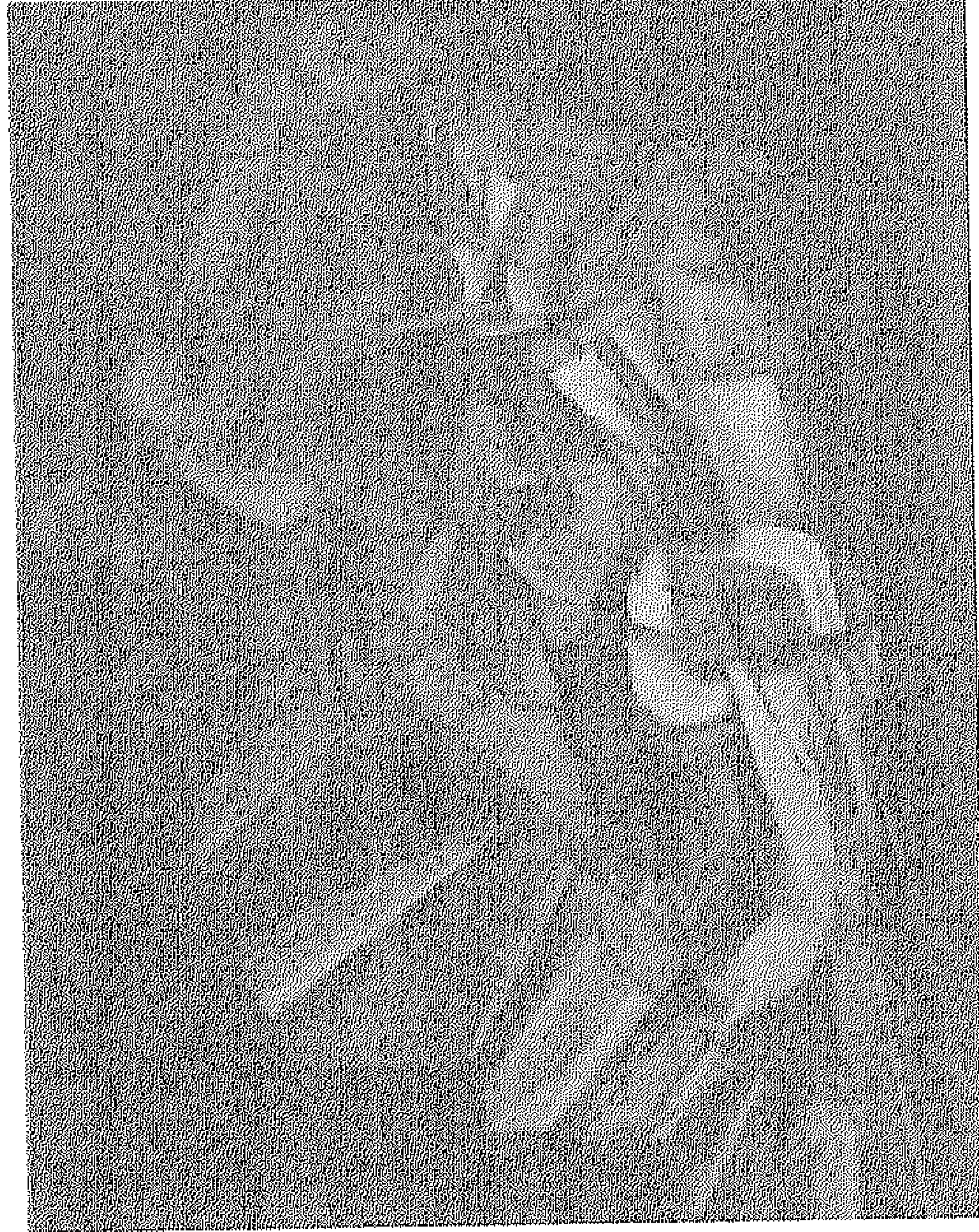
3- استخدام البؤر المتعددة والمتزامنة.

4- استخدام الطريقة الآنية في الشعر.

5- ابتدعت ما يسمى بـ" موسيقى الضجيج "

ولابد من الإشارة إلى إن (مارسيل دوشامب) اظهر جسد المرأة مجزأ مفكك في خمس أوضاع مختلفة في لوحة (عارية تنزل السلم) شكل (60) والتي

عبر فيها (دوشامب) من خلال التعبير الفني عن الحركة بأسلوب قريب للتكعيبية وبحركة خطوط مائلة ومنحنيات بسطوح مضيئة وغيرها معتمة مع الإحساس بالانحدار السريع ونجد المستقبلية واضحة في اللوحة من خلال تجزئة الإحجام وتفككها للتعبير عن هذه الحركة .



شكل (60) دوشامب

(عارية تنزل الدرج 1912)

على الرغم من فوضويتها إلا أنها كانت حركة رائدة في الكثير من ميادين الفن الحديث، وأنها وصلت إلى نهايتها مع كل الإعمال العدائية التي شهدتها الحرب العالمية الأولى لكنهم تركوا وراءهم خليطاً مذهلاً من الأفكار المميزة والاساليب التعبيرية والفنية الرائعة.

وخلاصة ذلك أن المستقبلية لها تعبير يأخذ مغزى آخر من خلال تبجيل الحركة والسرعة والتشديد على نظام الخطوط الرئيسة الخارجية علاوة على أن الحركة تتولد من تناغمات الألوان والخطوط والوحدات لأنهم رفضوا جماليات

الماضي وأسسوا لجماليات جديدة و بذائقية جديدة وتمثيل الأفكار بأشكال جمالية تعتمد بنية الحركة وكانت تهدف إلى مقاومة الماضي لذلك سميت بالمستقبلية، واهتم فنان المستقبلية بالتغير المتميز بالفاعلية المستمرة في القرن العشرين، الذي عرف بالسرعة والتقدم التقني، وحاول الفنان التعبير عنه بالحركة والضوء، فكل الأشياء تتحرك وتجري وتتغير بسرعة ...وتعتبر المدرسة المستقبلية الفنية ذات أهمية بالغة، إذ أنها تمكنت من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذي نعيش فيه، والتركيز على إنسان العصر الحديث، وقد عبر الفنان المستقبلي عن الصور المتغيرة، بتجزئة الأشكال إلا آلاف النقاط والخطوط والألوان، وكان يهدف إلى نقل الحركة السريعة والوثبات والخطوة وصراع القوى، قال أحد الفنانين المستقبليين "إن الحصان الذي يركض لا يملك أربعة حوافر وحسب، إن له عشرين وحركاتها مثلثية .."، وعلى ذلك كانوا يرسمون الناس والخيل بأطراف متعددة وبترتيب إشعاعي، بحيث تبدو اللوحة المستقبلية كأمواج ملونة متعاقبة..

الخيال والجاهزية في التعبيرالفني بين الدادائية والسريالية

الدادائية (*) حركة فنية فتحت مجالاً واسعاً في الفن من خلال ابتكارها للجاهز وقبول الأشياء المهملة فنياً، إذ حلت الفوضى والعدمية محل القيم الجمالية وأصبح الفن اقرب إلى المزاج الكوميدي منه إلى الجدية والأصالة فكان التعبير الفني الدادائي يتمرد على الخراب والتدهور، وتعلن التمرد من خلال التعبير الفني الفني مؤكداً حرية الشكل تخلصاً من الولوج في التقليد، إذ جاؤا بأفكار أخرى مما جعل للجمال مغزى آخر لكنهم لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير

(*) لفظة دادا (Dada) تعني (نعم- نعم) يستعملها الاطفال الفرنسيين أحياناً في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب إذ أصبح هذا اللفظ علماً على هذه الحركة ومن بين فنانيها (تزارا، بكيابيا، .....) اذ وقع الاختيار عابثاً على لفظة دادا في القاموس.

الفني عن أرائهم ورفضوا فكرة كون الواقع حالة ثابته غير قابلة للتغيير لتخطي الأطر الكلاسيكية والتحرر من المدى التشكيلي النهضوي.

الدادائية حركة خالدة وباقية بقاء الفن والأدب في حياة البشر وقد قاد فاعليتها الشاعر الروماني (تريستيان تزارا)(**) من سويسرا احتجاجاً على الحرب العالمية الأولى وتميزت عن غيرها من الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة فأصبحت مهمة التعبير الفني فيها التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير الفني، كما ان ما أحدثته الدادائية كان من اعنف المظاهر التي عرفها التاريخ بفن التصوير على الاطلاق واكثرها دوياً، كان الهدف من ذلك هو ايجاد صيغة جديدة تتسلل عبر الدادائية لتكون معول لهدم يضرب كل الاتجاهات حتى التي سبق ان صنعوها كأنها كانت في طريقها للافول بأساليب جديدة.

يرى ((جاك ريفيرا) ان الدادائيين ينصرفون الى وضع جميع أجزاء فكرهم آنياً، في اختيار مسبق ولاتحضير، وهم يتحررون بذلك من التوازن الدائم الكافي في كل منها، والذي لايسيطر عليه سوى الإرادة والتفكير، وبعدها يزول كل سلم للقيم، وكل فارق، مايجب عمله وما لايجب عمله، وما لايجب، وبين يجب قوله، وما لايجب، يكفي فقط تحقيق كل ما يخطر بالبال).

وفي ضوء ذلك انطلق الدادائيون يبحثون عن معادلات جديدة للعالم ((النظام=اللانظام، الذات =اللاذات، الايجاب =السلب))، انبثاق كلي للفن المطلق الحكم المطلق والخالص للفوضى، على النطاق الكوني، وما دام الأمر كذلك، فالصدفة هي سيدة الموقف، وربما كان حديث العلماء الفيزياويين عن المسيرة العشوائية للالكترونات حول نواة الذرة، جرعة مقوية دعمت موقف

(**)تريستيان تزارا (1896- 1963):شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة دادا التي نشأت في زيورخ بألمانيا عام 1916.

الداداثيين في هذا، ومن ثمة فأن العالم في تعريف بعضهم كـ(مارسيل دوشامب) (1887- 1968) ليس سوى (صدفة معلبة) وراحت العدمية الجديدة تفسر العفوية التاريخية (التي تحكمها قوانيين الضرورة، واللاضرورة على نحو ديالكتيكي)- ربما انبهاراً بـ(فرويد) – على انها حالة اللاوعي التي يمارسها العقل البشري، وهكذا وجد الداداثيون في الصدفة ومن ثم اللاوعي او العقل الباطن، قانوناً اساسياً للحياة، ان قانون الصدفة الذي يتحكم بكل القوانيين الاخرى والذي لايسير له غور، كالاعماق التي تنتج منها كل أوجه الحياة لايمكن إدراكه إلا بالاستسلام التام للوعي وستكون الصدفة من ثم هي الموقف الواعي لكل الامور، وان الصدفة والوعي عند الداداثيين بمثابة تجربة واعية قادتهم الى اساليب لا ارادية بعيدة عن التجربة.

ومن هذه الزاوية انطلق الداداثيون في موقفهم من الفن فالحياة عبارة عن مزيج عفوي وغير منتظم من اصوات والوان وايقاعات (روحية) وهكذا فليكن الفن كذلك ومن هنا جاء شعر المقص والكتابة الاوتوماتيكية وموسيقى الضجيج التي اقتبسوها عن المستقبليين والرسم الاوتوماتيكي والطباعة الغير منتظمة حيث عدت الكتابة التلقائية، خطوة اخرى تطلق الفنان للعشوائية والصدفة واللاوعي، وبهذا يحل اللانظام محل النظام، واللامنطق محل المنطق وتحل العفوية والبراءة محل التزمت والتصنع كما يريد الداداثيون، فالعمل الفني لايشكل هدفاً بذاته و لا ضرورة بالتالي لتقويمه و إذا كانت هذه الحركة تسعى الى الهدم، فأن هذا الهدم لم يكن بالضرورة الفن نفسه بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي انيط به وطريقة الاستمتاع به لذلك ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة.

لقد ظهرت الداداثية أولاً في الأدب وقد اعتقد الداداثيون بأنهم يستطيعون تحطيم اللغة التي أزاحوها عن مكانتها السامية وعدوها محض وسيلة من وسائل الاتصال، إذ لابد من تحرير اللغة من العادات التقليدية ولابد لها من أن تستهدف

التعبير الفني عن اللاانسانية البحت للأشياء الماديةفلقد ظن الداداثيون أن إدخال الفوضى اللفظية إلى الأدب يعد واحداً من أقوى أشكال نقد " اللغة بوصفها وسيلة من وسائل النظام الاجتماعي الراسخ "، وعلى العموم فقد اعتقدوا أنهم يستطيعون عن طريق تحطيم اللغة ورفض أشكال الفن ومواده التقليدية أن يقوّضوا إيقاع حياة المجتمع البرجوازي المسؤول عن الحرب العالمية، ومن المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدّة تقل عن سنة أن يتوصّل إلى " تفتيت اللغة بصورة كاملة ".

لقد كان الدادائيون أساساً معادين للفن، ولم يعد الأدب والشعر عندهم يحتلان منزلة سامية، بل أصبحا، عوضاً عن ذلك، شيئين يمكن الاستغناء عنهما ؛ لأنهما لم يُخلقا من أجل هدف معيّن، فلقد أزاحوا اللغة عن مكانتها السامية، وعدّوها محض وسيلة من وسائل الاتصال، إذ لم تعد اللغة عندهم الوسيلة الوحيدة التي تؤكد السيادة الإنسانية على الكون، بل أصبحت قوة طبيعية لا يُسيطر عليها البشر إلاّ سيطرة مُحددة، وقد أصبح الإنسان عندهم خادماً للغته لا سيّداً لها، ولم يعد الشعر عندهم مقتصراً على الصفوة الخارقة الذكاء، بل أصبح مرتبطاً بالمجموعة، ولم يعد الشاعر عندهم قائداً يُقتدى به، أو مُمجّداً للنظام الإنساني، بل أصبح وسيلة تنساب عن طريقها القوى الدنيوية بحريّة، ولابدّ من تحرير اللغة من العادات التقليدية، ولابد لها من أن تستهدف التعبير الفني عن اللاإنسانية البحت للأشياء المادية، ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق جوهر المادة، محطماً الحواجز التي تفصله عن النفس، ويخلق نفساً حدسية للمادة، والى جانب الأسماء المركّبة وحذف التنقيط والتحريفات المتباينة للنحو والطباعة، فقد تضمّن هذه المحاولة الطريقة الجديدة والمهمة لـ" اسلوب القياس " وليس القياس المُستخدم استخداماً صحيحاً أداة أقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي

أدانه (مارينتي) (*)، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية بوصفها حاسمة، عوضاً عن وصفها محتملة، فقد استطاع تحويلها إلى إحدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماسّت مع المفهوم الجديد للخيال " كعنف من الداخل ".

ويرى الدادائيون أنه ينبغي للشاعر أن يترك عزلته، وأن يتعلم كيفية تقبّل (اللاشيئية Nothingness) ينبغي له تسخير مواهبه في خدمة حركة ثقافية مضادة ذات أهداف اجتماعية ووجودية، وليست جمالية على نحو صرف ، وعلى الأدب أن يسعى وراء منهاج قائم على تجريد الإنسان من صفاته الإنسانية، عاكساً التشخيص التقليدي، ومُبتكراً استعارات لمواقف إنسانية من ردود الفعل المادية والكيمياوية، ومن الحركات والأشياء الميكانيكية، وتمشّياً مع الدافع لاحتواء الواقع، ولقد جاء الدادائيون بأفكار اخرى منها ان الشعر يعد الثقافة المضادة المزدوجة بوسائل أخرى (كالموسيقى والضوء والمخدرات)، إذ يبدو أنه يرمي إلى خلق حالة من الحرية المؤقّتة في داخل اللاشيئية الظاهرة، تلك الحالة التي لم يعترف بها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين، ويبدو أن أعضاء حركة الثقافة المضادّة يحاولون ذكر أشياء لم يتصوّرها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين، إذ يقولون أن اللاشيئية هي قضية جوفاء بالنسبة إلى الناس الذين لا يعرفون كيفية ملاحظة أنماطها المخيفة، وعندما تُقبل اللاشيئية، فسنلاحظ أنها مليئة بالأشكال الغريبة والاحتمالات غير المتناهية، وبالمخاطر الكبيرة أيضاً، ويظهر أن الثقافة المضادة تريد دحر اللغة عن طريق إعادة النظر في مركز اللغة أنها لا تعترف بكون اللغة معقلاً إنسانياً محضاً من التشويش واللاشيئية، إنها تعدّها قوة تستطيع صياغة نفسها بما تمتلكه من زخم، وتحويلاتها إلى مجموعة كواكب تشعّ بالمعنى المتآلف والزائل ، كما أن الكلمات في حديث اللاوعي " لا تشيخ " ولا تمارس دور البوليس الفكري، وإنها تساعد على التعبير

(*) مارينتي: مؤسس الحركة المستقبلية في إيطاليا عام 1909.

الفني عن الأفكار النشيطة والجديدة، كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة، وأنهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة، على الرغم من أن مردود تلك الكتابات كان أبعد ما يكون مما عُدّ فنّاً.

لقد أظهرت المنشورات الدادائية سخرية الصدفة والحيوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني فقد كانت هناك "قصائد في أن واحد" كانت تقرأ فيها عدة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد بحيث لم يكن بالإمكان فهم شيء منها أو ألقاء (كورت سويزر) لمقاطع تافهه او حروف منفردة منظمة في سياقات شبه موسيقية تسمح للصوت البشري ان يسمع دونما تدخل للمعنى الفكري.

أن مادة القصائد الدادائية هي (اللامنطق(*)، الغرابة، الصورة العجيبة و المدهشة والتافهة، الأشياء المكبوتة والمستحيلة، مكتوبة بلغة الرموز والأصوات والكلمات)، ومن بين قصائدهم:

هكذا يكن عالمناً المسطح

مثانة خنزير

زنجفر وقرمز

كرو كرو كرو

الفن العظيم النابع من الروح

ثيو صوفية ضجيج ينظمها لاول مرة

ريتشارد هولزنبك دادا.....

لقد أكد التعبير الفني في الدادائية على التلقائية وعدم الترابط والتناقض والتعابير الأخرى للطاقات النفسية الفوضوية لأمر غامض تماماً ويمكن أن يفسر

(*) اللامنطق في الفرنسية (Alogigue) مقابل للمنطقي من جهة كونه معارضاً للمنطق أو مناقضا له (Antilogique) بل من جهة كونه غريباً عن المنطق غير تابع لقواعده.

على انه صيغة عدائية للنزعة الإنسانية او هجوم ساخر على كل القيم، ويشير (تزارا) أن " القصيدة ستكون مثلك " والقصيدة الدادائية تتم عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخلطها مع بعضها في كيس فارغ يخضها جيداً ويتركها تتناثر على طاولة، فالترتيب أو اللاترتيب للكلمات سوف يؤلف برأي (تزارا) قصيدة من نظم الصدفة أو قصيدة من غير شاعر وقد أطلق عليها " قصيدة الصدفة ".

ويمكن الإشارة إلى أن الدادائية بكل معطياتها التعبيرية والفنية دخلت في مجال المسرح وقد شهدت مدينة زيورخ في عام 1916 أول عرض مسرحي بحركة الدادا وقف فيه الفنانون الثلاثة (تزارا، ارب(*)، هولسنبيك) على المسرح، واخذوا يحدثون ضجيجاً مفزعاً مستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق خشبية واستمروا في ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين وبعدها شرع صوت في ألقاء بعض قصائد (ارب) وكان الصوت يأتي من تحت قبعته بالغة الضخامة على شكل قمع سكر بينما اخذ (هولسنبيك) ينشد قصائده بشكل بصوت اقرب إلى الصراخ تصاحبه في ايقاع منتظم دقات (تزارا) على طبلة كبيرة تلت ذلك رقصة قام بها (هولسنبيك) و (تزارا) قلدوا فيها حركات وأصوات صغار الدببة ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين ومشيا يتبختران بين المتفرجين.

(*) هانز ارب (1887- 1966) نحات وفنان وشاعر فرنسي اهتم في بداياته بالشعر والنحت واكتشف الفن الحديث عقب رحلته إلى باريس عام 1904وصار واحداً من مؤسسي حركة الدادا.

(**) الفوضى هو الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة او عن تقصيرها في القيام بوظائفها وهي ضد النظام والترتيب، والفوضوي هو المنسوب إلى الفوضى، والفوضوية نظرية سياسية تتبنى التعاون الطوعي بين الافراد والجماعات وبناء العلاقات على اساس الحرية الفردية.

لقد كان الدادائيون فوضويين وأحياناً مؤيدين للفاشية إذ تبنت الدادائية شعار (باكونين) (***) القائل بأن التخريب هو خلق ايضاً كانوا يقفون هناك كي يقوضوا البرجوازية التي عدوها مسؤولة عن إضرام نار الحرب وهم مستعدون لاستخدام أية وسيلة ضمن الخيال المرعب مثل عمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مخزية مثل المباول والقناني والارتفاع بها إلى مستوى المواضيع الفنية المحترمة.

لقد عبرت الدادائية لـ (مارسيل دو شامب) (*) عن موقفه الساخر والرافض بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنياً وإنتاجه ما يسمى بـ (الأشياء الجاهزه Ready Made) ففي سنة 1914 أكمل منظراً مبتذلاً كالمناظر التي تباع على الأرصفة وفي المتاجر لصغار البرجوازيين بإضافة بقعة كبيرة خضراء وحمراء ثم وقع على اللوحة بهدف السخرية من الصورة البرجوازية للعالم وقد عمد إلى إضافة شاربين ولحية إلى (الجيوكندا).

فالناظر إلى هذه الصورة يرى الصورة ذات معطى تعبيري جديد تحولت الجيوكندا إلى رجل فأصبحت ساخرة لأنها جردت من قدسيتها كما في الشكل (61).

(***) ميشال باكونين (1814- 1876): فيلسوف روسي من أبرز الفلاسفة الفوضويين يشدد على ضرورة هدم دائم متآتي من صراع الاضداد.

(*)مارسيل دو شامب (1889- 1969) فنان فرنسي شهير اقترنت بأسمه الأعمال الدادائية.

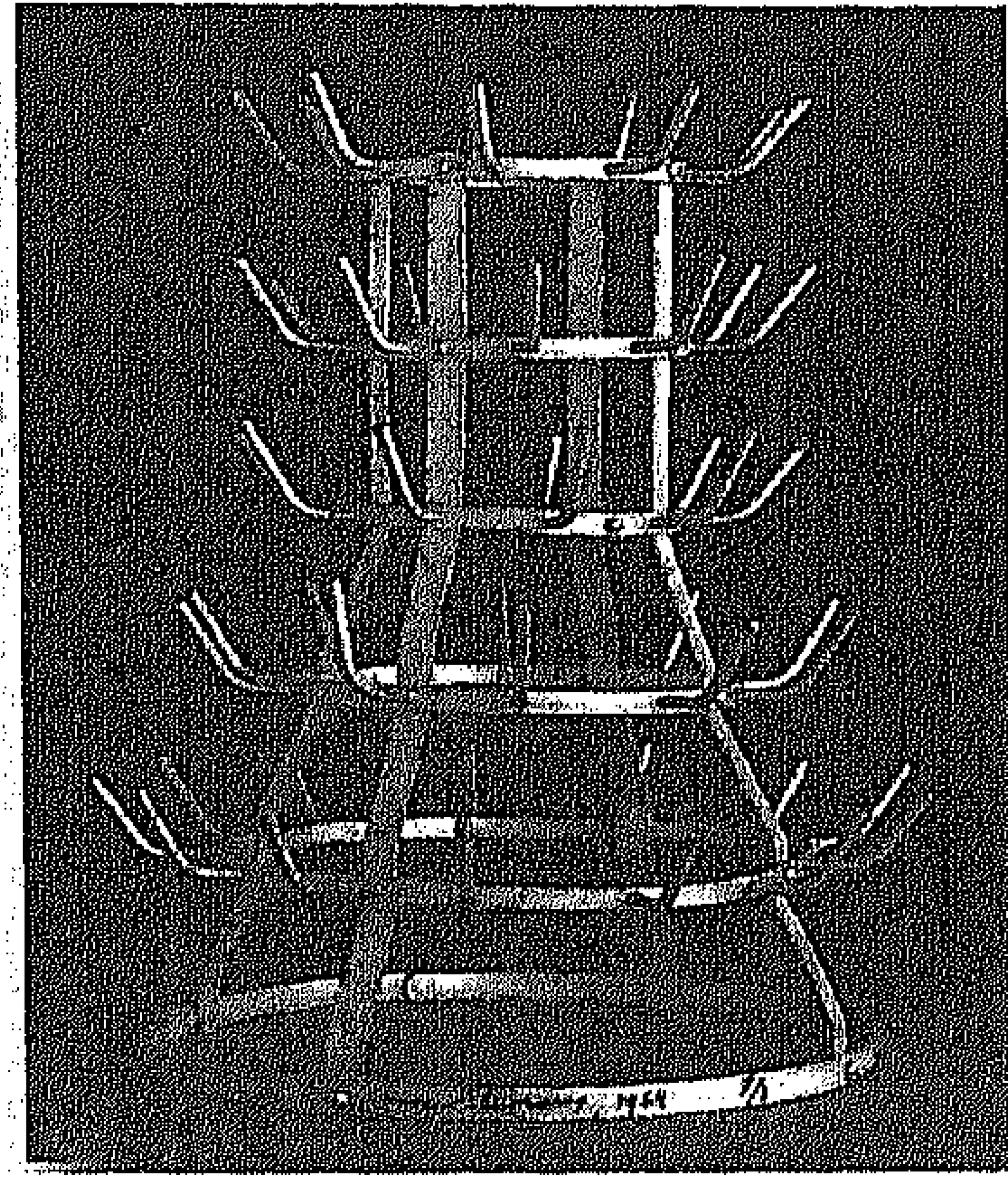


شكل (61) دوشامب (الجيوكندا)　　　**شكل (62) دوشامب(النافورة)**

لقد سمح (دوشامب) لنفسه بتجاوز كل الأعراف الفنية السائدة وكذلك معايير المؤسسة الفنية عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كإعمال فنية مثل عمله (النافورة المبولة The Faintain) عام 1917 والذي وقعه بأسم مستعار هو (M.muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضهكما في الشكل (62).

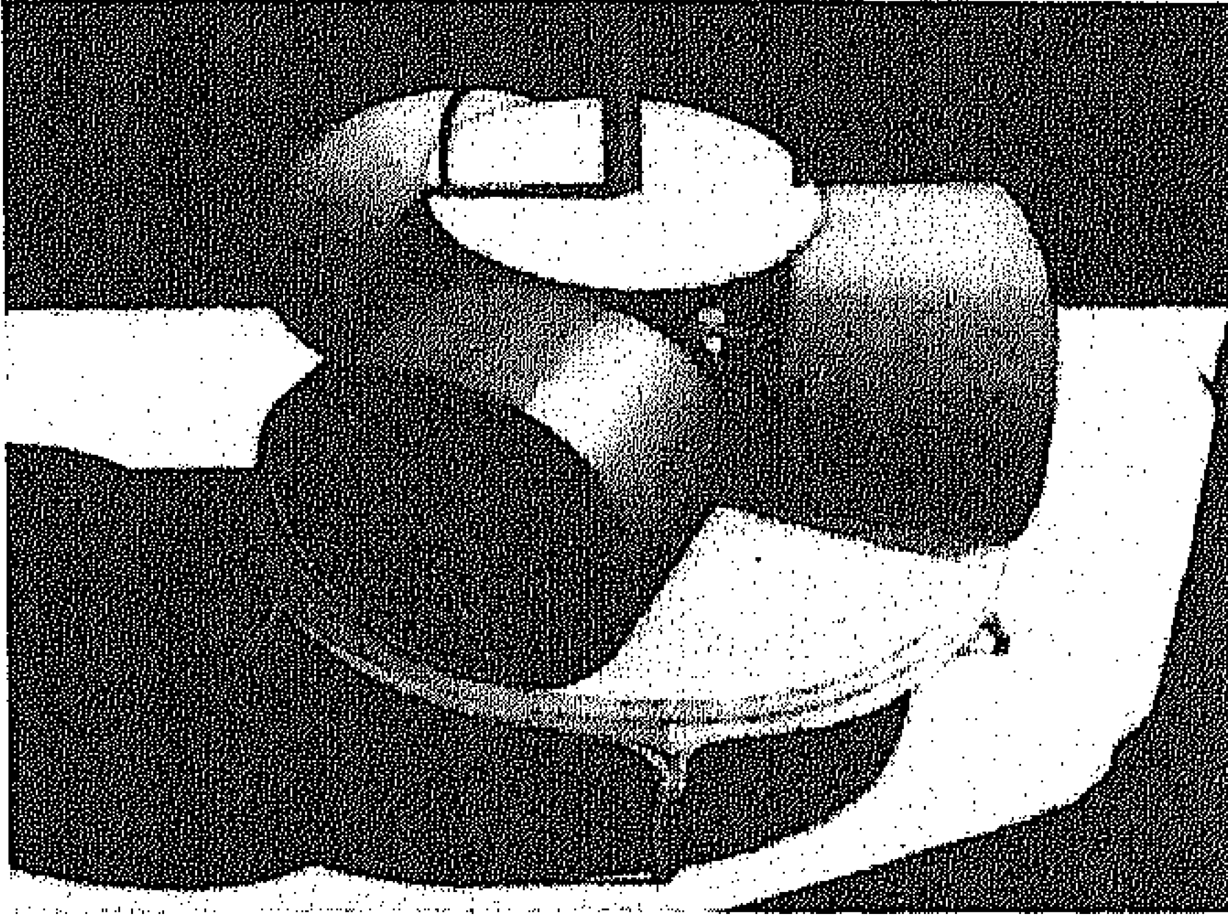
لقد تابع (دوشامب) محاربته للجمال الفني المعروف وأصبح المعطى التعبيري يدعو للعمل من اجل" اللافن " عن طريق افتتاح تيار يفضي بتناول بعض قمم الأعمال الفنية المعروفة وتشويهها أذ اعتمد التحليل الفرويدي عندما أعاد رسم (الموناليزا) مضيفاً إليها شاربين ولحية ويقول أنها كانت رجلاً لان إلقاء نظرة على لوحة (دوشامب) هذا أمر يطرح عدة أسئلة حول الذوق والجمال إضافة إلى أن يلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كنعصر أساس في الإنتاج الفني

ان اول عمل لـ (مارسيل دوشامب) هو " حاملة القناني " شكل (63) في عام 1914 تخلى فيه عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي، ولهذا يعد (دوشامب) مبتكر (الأشياء الجاهزة) وهي اشكال آلية جاهزه تتقلب ببنائها التعبيري الفني إلى أشكال جديدة تعطي مدلولاً فنياً جديداً كأن يستعين بصورة فوتوغرافية ويضيف إليها بعض الرسوم مثل مسحقة الشكولاته وهي مجموعة اسطوانات متعاكسة بشكل فني اقرب للتركيب التكعيبيشكل (64) .



شكل (63) دوشامب

(حاملة القناني)

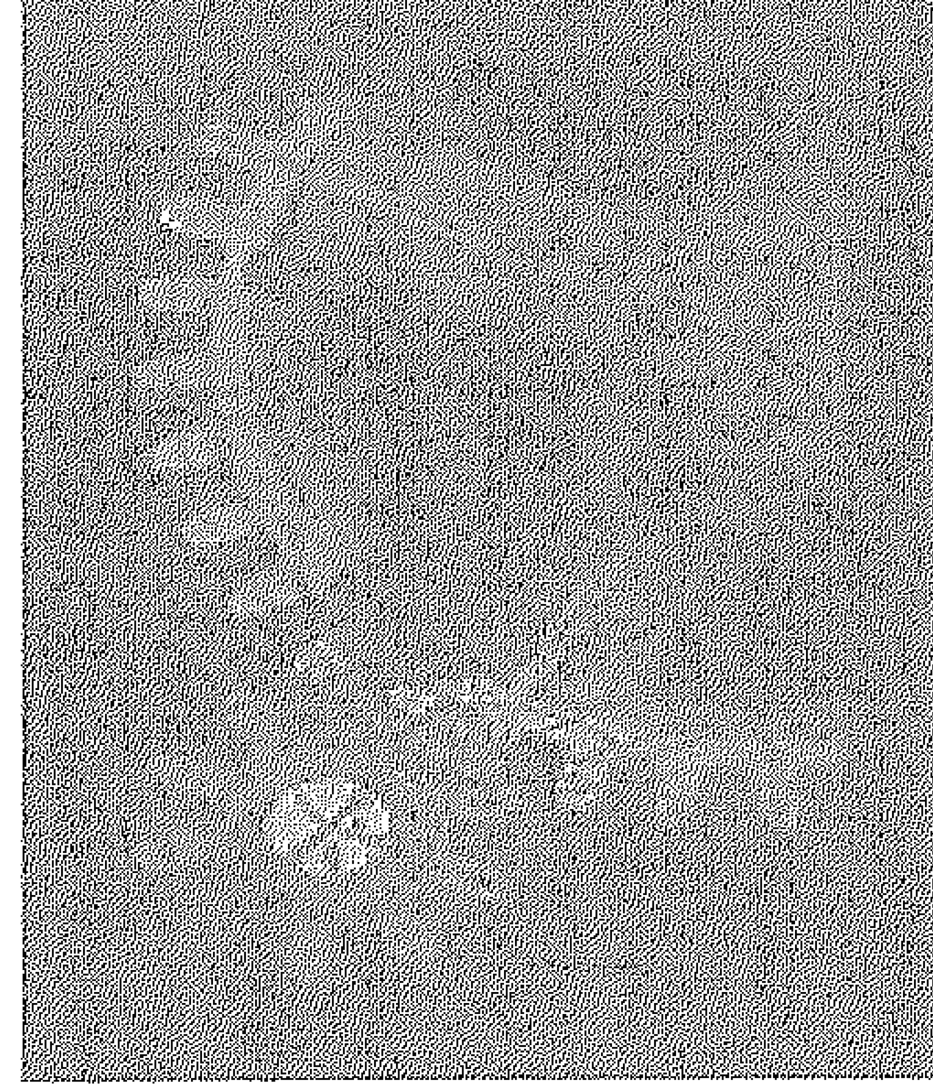


شكل (64) دوشامب

(مسحقة الشوكلاته)

إما (فرانسيس بيكابيا) (*) فأنه ذلك الفنان الساخر الذي برز موقفه الاستيطيقي المضاد في سخريته من الإله التي تتميز بها العصر الحديث إذ تعارض أساليبه التعبيرية الفنية كل الاختراعات الآلية الحادة بأختراعات مضادة قوامها مكائن في غاية الدقة والإتقان لكنها عابثة ويمكن عد مكائن (دوشامب وبيكابيا) هي كاريكاتير وبأختراعات (بيكابيا) يحاول أن ينشأ عالم من العبث واللامعقول لأنه يسخر من العلم والقابلية لتدمير مبادئ الفن الاعتيادي ' كما في شكل (65) و(66).

(*) فرانسيس بيكابيا (1879- 1953) رسام وكاتب فرنسي ولد في باريس.





شكل (65) بيكابي (ماكنة تدور بسرعة) اشكل (66) بيكابيا (ماكنة)

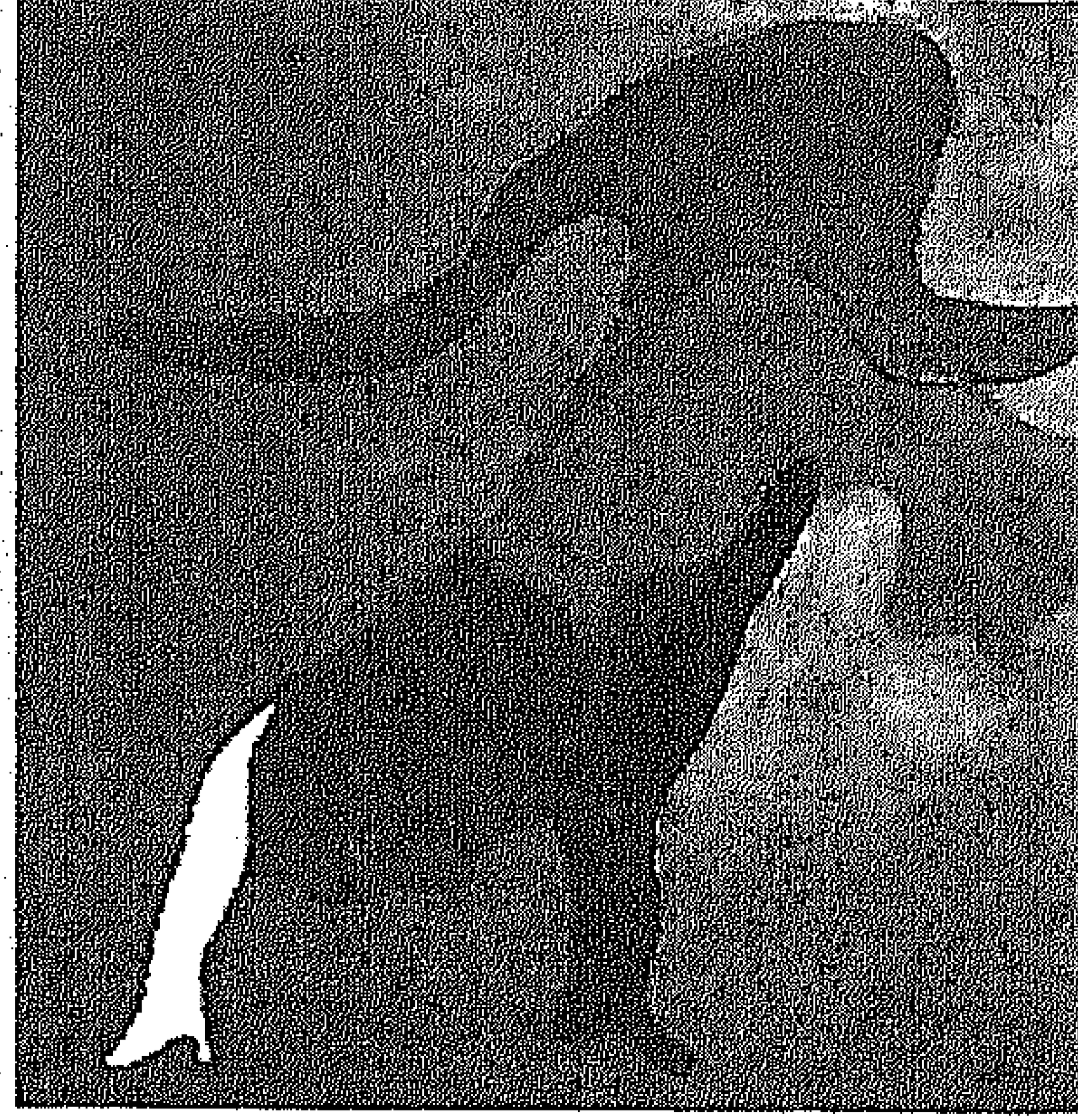
أما الرسام والنحات (هانز آرب) فعمد في تعبيره إلى تمزيق شرائط الورق الملون وترك القطع تتساقط عشوائياً أو عمد إلى إسقاط لفة من الحبل أرضاً لتأكيده القاعدة القائلة بأنه ينبغي الاعتراف بقوانين الصدفة كجزءاً أساسياً في الفعل الخلاق على طريق استخدام اللاوعي في اساليب تعبير مثمرة.

لقد استوحى الصدفة في معظم أعماله الفنية فقد كان يؤثر قص الورق الملون وجمعه على نحو اعتباطي ليلصقه على جنفاصة اللوحة كما ابتكر ما يدعى بـ (الأوراق الممزقة) او عملية (الأوراق المدعوكه)(*) ولهذا بدأ الفنانون يستخدمون أساليب تعبيرية مختلفة ويتجهون إلى جمع النفايات الملقاة في الشوارع او في صناديق القمامة مثل قصاصات الجرائد أو قطع الأقمشة البالية أو علب الصفيح المهشمة ويعدونها الفن الذي ينبغي ان يسود.

أن ما يجمع الفنان (آرب) بالدادائية هو أنها تتسم بالمسحة الطفولية الخجولة التي أثرت في الملصقات والتمفصلات الخشبية في (البوب آرت) وقد امتزج التجريد بالعناصر العضوية والشعرية في منحوتاته، إما نتاجاته الفنية فأنها

(*) الاوراق المدعوكة عملية تشبه عملية الحك وتعد جزء من عملية اللصق.

تصدر عن معطى تعبيري واحد يخفي في طياته عقد جنسية وأحلام شعريةكما في شكل (67) (الراقص).



شكل (67) آرب (الراقص)

لقد أكد الدادائيون أن الذي يثير اهتمامهم ليس الجانب الجمالي بل الجانب الاجتماعي وعندما ادخلوا في نشاطاتهم مواد وأدوات تستعمل في الحياة اليومية فقد ظنوا إنهم يلغون جوهر الفن متجاهلين القوانين الجمالية بأقتراب الفن من الحياة.

لقد عمد الدادائيونإلى استخدام (الكولاج) الذي جاء به التكعيبيون بيد انه كانت المواد اللافنية أو الأشياء المهملة كالطوابع المستعملة، قصاصات الورق، ورق الإعلان، وقطع القماش والعيدان والأسلاك...الخ) تكتسب صفة فنية بإدخالها اللوحة على نحو تركيبي كما في الشكل (68) أي بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية تخلق جمالاً بمغزى اخر من خلال بنائها التعبيري الفني.



شكل (68) كيرت شويترز

(تكوين من اشياء غريبة 1922)

لقد عمد (كيرت شويترز) في نظامه التعبير الفني إلى إدخال عناصر دادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعيبية وعمله يعود إلى فترة كان فيها الداداثيون قد توقفوا في كل مكان مما شكل في نظر البعض جسراً بين الداداثيين والتكعيبيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية من الذين حاولوا الإفادة من الاستبطانات الدادائية والبنى التشكيلية التكعيبية

ويمكن القول بأن التعبير الفني للدادائيين يضوء على كل ماهو مختل، ولامتوقع تجنباً للوقوع في العادات التي أمست طبيعية مع مر التقاليد وحتى لايعود للظهور كل نبيل وسام وذي مستوى ومن الطبيعي أن يتفلت هذا التيار من الاصطلاحات الجمالية المشتركة والمألوفة لان أولئك الثائرين لمسوا عبثية الأمور الأرضية وهرباً رفضوا كل المفروضات التقليدية ويفاجأ كل من ينظر إلى إعمالهم على الصعيد الفني نظراً لاختلاف طرق التعبير الفنية التي تعتمد الصدفة والسخرية والعدمية وكل ماهو عبثي هامشي

وتتجلى العدمية في الدادائية من خلال الإعلان الشهير الذي صدر عام1918 ، وفيه يقول تزارا :

الدادائية :هي نتاج للسخط من شأنه ان يدمر فكرة الأسرة.

الدادائية :هي إلغاء فكرة المستقبل.

الدادائية: هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.

الدادائية :هي إلغاء الذاكرة.

الدادائية :إلغاء المنطق بوصفه النغمة العميقة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الابداع.

الدادائية :عدم التورع عن استخدام كل شيء وجميع الوسائل والأنظمة التعبيرية، والمشاعر والرؤى و المبهمات في الحرب لإرساء قواعدها.

الدادائية :الإيمان المطلق بكل اله تتفتق عنها الغريزة بصورة تلقائية.

الدادائية :احتجاج بالقبضات بوجه الإنسان في كيانه نحو التخريب.

الدادائية :التعرف على، واعتناق جميع الوسائل التي يرفضها ذلك المجتمع المخزي الذي يؤمن بالحلول الوسط واللياقة في التصرفات

والدادا لم تكن في كل هذا رائدة بل يصح وصفها بأنها حركة انتقائية أكثر منها مبتكرة ولاسيما على الصعيد التكنيكي فلقد تأثرت بالتكعيبية (الكولاج، الآنية(*))، وبالمستقبلية (الفوضوية، التجريب، قصيدة الضجيج، موسيقى الضجيج، الشعر الآني.....) وانفتحت للتجريدية ومع الحداثة لم تكن الدادائية محمولة على مواصفات الجمالية فقد كانت بمعنى آخر تحتفي بتدمير ذاتها بذاتها وكانت هذه الرغبة تؤشر لمرحلة انقلاب غير تقليدي تنكر كل الأعراف والسياقات المتداولة

(*) الانية: هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع وبلغة الفنون التشكيلية: الشفافية مقابل اللاشفافية، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البوليفونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع اصوات اخرى تقوم مقام المصاحبة وهذا يختلف عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد من عدة اصوات او تكوين نغمة واحدة من عدة نغمات تعزف في وقت واحد.

لقد وجد الدادائيون في مثل هذا التعبير الفني الجديد والتقنيات الحديثة وسيلة للتعبير عن نزاعاتهم العدمية يقول (هوغوبال) (**) " أخذ الإنسان يختفي تدريجياً في الرسم ولم تعد الأشياء تظهر على اللوحة إلا على هيئة مجزأة، وهذا دليل آخر على أن السماء البشرية باتت قبيحة وبالية، وان الأشياء المحيطة بنا أصبحت مبعثاً على الاشمئزاز، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلى عن اللغة مثلما تخلى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها، وإذا ظهر الإنسان على لوحاتهم فبصورة ممسوخة ولهذا السبب أيضاً استعادت الأقنعة عند الدادائيين سحرها "

لقد أحدثت الدادا خرقاً في الرؤية البصرية ورسخت مبادىء الفن اللاموضوعي(***) إلا أن التعبير الفني انطلق معرفياً من الحدس بأعتمادها التلقائية المباشرة في الأداء بغياب أي رقابه عقلية أو اعتبارات علمية فقد كانت فقد كانت ممارساتهم الفنية أشبه بلعب شكلي تخيلي، ولهذا فالمعطى التعبيري للدادا قد حدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه لا عقلانياً، لعبياً، تلقائياً ومن دون تحديد أسبقية أو أهمية عنصر من العناصر الفنية على غيره وركزت على الدلالات الايجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية.

وهكذا تحطمت الموجه الدادائية على أمجاد الفن الصلبة بعد أن اختصت اساليبها التعبيرية الفنية بنشر طريقة (القص واللصق) في إنتاج اللوحات وأشاعت

(**) هوغوبال:فيلسوف وروائي وشاعر وصحفي وصوفي ينتمي إلى بلد المفكرين والموسيقيين الكبار (المانيا) جاء إلى سويسرا عند نشوء الحرب العالمية الاولى مع صديقته (ايمي) التي تجيد الغناء والقاء الشعر، وهوغوبال (صعلوك مثقف) ساهم في اقامة اول ملتقى يجمع الصعاليك (كابريه فولتير).

(***) اللاموضوعي: نزعة ظهرت في اوربا محورها اهمال الموضوع كلياً والانتحاء منحى تجريبياً خالصاً وكان بعض المنتمين اليها يبدءون أحياناً بموضوعات طبيعية لكنهم يصلون في النهاية إلى البعد الاصلي للموضوع ويتجهون نحو التجريد وكان كل همهم ان يكشفوا شكلاً جديدة وانواعاً حديثة ضمن التكوينات اما كلمة مجرد فهي استخلاص جوهر الشيء.

استخدام النفايات من الجص والأسلاك المعدنية في تشكيل التماثيل وبعد أن تناولت المظاهر العابثة لأشياء غير ذات موضوع مثل لوحة (الغراب) لـ (دو شامب) أو (صورة نادرة في الأرض) لـ (بيكابيا)، اذ كانت هذه اللوحات وأمثالها مظهراً للهروب من الواقع وللزهد في الحياة المشحونة بالمأسي في تلك الآونه الدقيقة من تاريخ العالم مما أسفر عن ظهور التعبير الفني الدادائي الذي يعكس صورة من عزلة الفنان عن بيئته ومن كفره بالثقافة وازدرائه بالقيم الجمالية.

وبهذا نستنتج بأن الدادائية لم تعش طويلاً ولكن كان لحركات (دو شامب) تأثير كبير على جيل آخر من الفنانين ظهر بعده بأربعين عاماً وبالتحديد في بداية الستينيات ولكن هذه المرة جاءت الجرأة بتعبير أكثر حدة، وهكذا شيعت الدادائية لتحل محلها حركة أخرى بتعبير جديد لا يقل عنها فوضوية رغم أنها أكثر التزاماً ومنهجية، دادائيون بالأمس وسرياليون اليوم.

لقد عمد الدادائي إلى تعبير مختلف يحرر الفن من استبداد المواد التقليدية واختيار مواد من الأرصفة أو صناديق القمامة أو الجسد الإنساني، مما جعل الفنان يستعين بأي معطى تعبيري يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من المهملات القديمة في تلصيقاته وبناءاته، ولهذا كانت الدادائية تؤكد نفسها عن طريق المعطى التعبيري العبثي والسخرية من الأخلاق والدين والفلسفة وكل النظم والعقائد إضافة إلى ضرب سلطة الإحكام الجمالية السائدة آنذاك من خلال تأكيد اللامعنى مؤكدين عدمية الفن أو موت الفن، هذه التعابير المختلفة أفرزت تشظي في المفاهيم والأساليب بفعل التحولات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية لكي يمهدوا لتخطيط أنظمة تعبير جديدة قوامها البحث عن وسائط جديدة في استعمال الألوان والخطوط بطرق تميل إلى الناحية الكاريكاتورية وابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مشخصة لها معطى تعبيري يتجه نحو التجريد والحقيقة، أن الدادا ليست سوى ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوربا التاريخية والاجتماعية لهذه الفترة، مؤكدة بدورها ما لمسناه في نطاق التطور الفني منذ ما

قبل الحرب العالمية الأولى، من ضرورة التحوّل في المفاهيم والأساليب الفنية، ومن ردود الفعل ضد البرجوازية كطبقة مهيمنة تتحمّل مسؤولية الأحداث التي مهّدت لها، وأن الطبقة المهيمنة لم تكن قادرة على تطهير داخلي للفكر، لكن في الحقيقة هناك تكرار للظروف عاقت الفنان منذ بداية المجتمع البرجوازي خارج المجتمع، وفي الواقع ليس هناك مجرّد تكرار، بل ظهور أشكال معارضة جديدة لا ريب فيها أما نبرة العبث والرفض، فربما بدأ إيقاعها أبرز وأوضح عند (فرانسيس بيكابيا) ذلك الفنان الساخر الموهوب، الذي برز موقفه الاستيتيكي المضاد في سخريته من الآلة التي يتميّز بها العصر الحديث، إذ يعارض الاختراعات الآلية الحادة بأختراعات مضادّة، قوامها مكائن في غاية الدقّة والإتقان، ولكنها عابثة، وينظّم على هذا الغرار قصائد آلية (قصيدة الآلة) أن مكائن دوشامب وبيكابيا، هي" كاريكاتير عاق "، وبأختراعات (بيكابيا) المضادة، يحاول أن ينشئ عالماً من العبث واللامعقول، ذلك أن الفن عنده ثقب فية فراغ ، ولمّا كانت هذه الحركة الفنية، هي (حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم، حسب رأي تريستيان تزارا)، فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث، وأدّت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه في كل مجالات الحياة، ومنها الفن .

وتحت طائل هذا العبث والهدم، زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة، فالدادائية لم تشرّع الجمالية كما حدث في السابق، بل حاولت أن تنسف كل شيء يُذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات، فقد أعلن الدادائيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة، لكي يعملوا منها عملاً فنياً حديثاً ، كما أن هذا الاتجاه الفني له مرجعياته، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية، والتي تنتشر في شتّى أرجاء المعمورة، مثل النار في الهشيم، عاكسةً حالة التمرّد على كل ما هو منطقي .

لقد كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة لها، والمعتقدات الخلقية السائدة آنذاك، وهي جانب مما كان يُبذل لمواجهة الخراب الذي أحدثته الحرب للقيم الإنسانية، وذلك بجعل الفن نفسه يُشايع مثل هذا الاتجاه بأن يكون شيئاً مجافياً للفعل، إذ أنها تُعد حركة ثورية في التصوير والأدب، في حين أن جانبها الشاعري يعتمد على المفاجآت الغريبة والصدفة غير المتوقّعة في استخدام مادة غير فنية، كان لها وقعها فيما بعد السرياليين، التي تبدو على الصعيد الفني والأدبي كأنعكاس لأنتفاضة اجتماعية، كانت مصادرها المباشرة الحرب والثورة الروسية وما تبعها (بعد الحرب العالمية الأولى) من حركات ثورية قُمعت في حينها، ومن تبدّل في الآراء والمفاهيم وتطوّر هام في المجالات العلمية، كما حاولت حركات الحداثة في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، أن تُعيد خلق قواعد الفن لتجعلها تُلائم التجارب الحديثة، فقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغيير، كما رفضت فكرة وجود إنساني عقلاني واعي.

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم في الهدم، بيد أنهم لم يتّبعوا منهجاً محدداً في التعبير الفني عن آرائهم، وقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه، بشكلٍ يُسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها، لذا عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام، و(الفضائح) لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول.. كما رسم (بيكابيا) آلات عبثية، لم يكن يُريد منها سوى السخرية من العلم والتطور الصناعي.

وهكذا لم يكتب لتلك المفارقة التي تنطوي عليها (دا- دا) أن تحيا أكثر من ست سنوات لتتوارى عن الأنظار وتظهر فيما بعد طيفاً هنا – وطيفا هناك يحمل أنفاس الجرثومة البكر ولهاثها ألعدمي لقد حملت الدادائية مشعل (بروميثيوس) لتُشعل الحرائق في كل مكان، فقد كانت من أكثر الحركات

الفنية انتقائية، وكانت تكره أن تلبس ثوباً واحداً، وتكره أن تلبس الثوب أكثر من يوم واحد.. كانت ضد كل حالة كانتها وتكونها، وضد الفن، ثم ضد الفن المضاد.

ومن بين أنقاض وركام الصرح الدادائي المُنهار، انبثقت حركة أخرى تولّى زعامتها الشاعر الدادائي (أندريه بريتون) ليُصبح وحده أكبر داعية للتجافي عن العقلانيات والمنطق والتنظيم ويمكن القول أن السريالية ورثت، منذ البداية، الصفات العالمية للدادائية، ويمكن عد السريالية، شأنها شأن المرحل السابقة للحركة الحديثة، تتألّف من جماعة مُتقلّبة من الأفراد، ظهر عليهم اتجاهان مُميّزان ومتناقضان: أحدهما أكثر دادائية في هدفه ونهلستيّته، يتعارض مع جميع المفاهيم التقليدية (الفن الجميل)، وجميع أصناف الجمالية الخالصة، والآخر أكثر أصالة، وقد سيطرت على جوهره المفاهيم الجمالية، وتراوح الفنانون بين هذين الاتجاهين، وقد تم عدّ الاتجاه الأول استمرارية لحركة الدادائية، عندئذ يشكّل (دوشامب) عامل ارتباطه، وقد كتب عنه (بريتون) في 1922: " إن الالتفاف حول هذا الاسم يشكّل المحور الأساسي لأولئك الذين لا زالوا يبحثون عن مخرج لهم، فهو الذي تحمّل مسؤولية نضال طويل لتحرير الوعي الحديث من ذلك الجنون المرعب الذي شجبه، وهو العامل الذي كوّن قوّة (دوشامب) والذي يدين له بهروبه من أوضاع خطيرة مُتعددة، رغم ازدرائه لرسالته، وهو أمر يُدهش المحيطين به دائماً "، ويمكن أن يُقال بأن كلا الاتجاهين يمثلان فرضية لتأييد أو معارضة مفهوم عمل فني، إذ يرفض (دوشامب) أن تكون له فكرة مسبقة عن عمله، لذلك استطاع بسهولة عرض موضوع مصنع قد يمثّل حقيقة وضعه الشخصي، ويقول (ريد): " إن بعض هذه الأفعال تبدو لنا اليوم غارقة في العادية، ولكن لا ينبغي نسيان أنه تم فعل ذلك الغرض لكسر جميع المحاذير في الفن، ولكي يتحرر تماماً التصوّر البصري "، وقد كان ذلك درساً للتكعيبية التي وإن حققت الكثير حين رفضت قانون

المنظور، عادت إلى الكلاسيكية الشكلية التي هربت منها، والتي كانت أكثر فضاضةً وتصلّباً من الواقعية، إذ تُعدّ الدادائية آخر عمل تحريري وضع هدفاً له خلق جميل جديد من الفنانين، وقد أصبحت هذه الحركة منسية في فترة ما بين الحربين، رغم أنها أوجدت زخماً وأرست اتجاهاً لتطوّر الفن الذي لم يصبه بفضلها الخواء والتيبّس.

التعبير الفني بين الخيال واللاوعي في السريالية

أن التعبير الفني للسريالية يمثل التجسيد الفني والأدبي لمنهج (فرويد) في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني واللاشعوري وهو ما يعده السرياليون الواقع النفسي الحقيقي وهي تغوص في الأعماق النفسية وتغترف منها وتتشابك معها بمعطيات الواقع الواعي، ويمكن القول بأن السريالية تفرعت عن الدادائية إذا انتهت الحرب العالمية الأولى مخلفة وراءها ما نشرته من دمار وتمزق وكان أن ولدت الدادائية إلا أنها اعتمدت من خلال التعبير الفني على الهدم مبدأ لها مما جعل الأدباء والشعراء ينفصلون عنها ليأسها وعبثيتها وعدم جدوى المعطى التعبيري الفني فيها وانطلقوا إلى الإيمان بمسؤولية الإنسان وقدرته على التغيير فولدت السريالية بأنظمة تعبير منفصلة عن الدادائية لتغيير الواقع السائد

إن السريالية تدين بالفضل لحركة الدادائية لأنها استمدت نفس التعبير الفني تجاه الفن والمجتمع والتقاليد وصارت بالند من جميع ما يعيق الانسان من تنفيذ طموحاته، والفرق بينهما أن السريالية اعتمدت مبادئ موضوعية في حين إن الدادائية كانت فوضوية عشوائية، ويمكن تأكيد ذلك من خلال تصريح (سلفادور دالي) عام 1929 حيث أكد أن السريالية هي إعادة تنظيم للفوضى بيد أنها تحاول خلق نظام يدمر ما يعد قيوداً تحد من أفاقنا العقلية ويمكن عد السريالية من أهم الحركات التي تحاول استكشاف العقل الباطن للإنسان والارتفاع به إلى حقيقية عليا من خلال اللجوء إلى عالم الإحلام واللاشعور.

لقد حاولت السريالية من خلال اساليبها التعبيرية الفنية المختلفة أن تتخلى عن العالم الواقعي الخارجي لكي تغوص في العالم الباطني الذي تختفي فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقاليد ونحن لا نستطيع ان نتغلغل إلى هذا العالم الباطني إلا إذا أغفلنا الجانب الشعوري او جانب الشعور في الإنسان حينئذ يتبدى لنا العالم الباطني وهو زاخر وممتلئ ولابد من استكشاف أغوار العالم الباطني وبيان مكوناته ثم تأتي خطوة أخرى يوجه البحث فيها إلى امتزاج الشعور باللاشعور أو اتحاد العالم الباطني بالعالم الخارجي ولكن لا يأتي ذلك الأ من خلال البحث عن اللاشعور أولاً حتى تتوازى مع أبحاثاً عن الشعور ويمكن الإشارة إلى السريالية حركة في الفن لها تعبيرها وتضمنت التجديد في الشكل وفي الموضوع.

ينطلق التعبير الفني في السريالية إلى مغادرة الواقع كون السريالية ترفض واقع العالم وهذا يتجسد في حركة جدلية تدعو الى التحرر حتى بلوغ الهدف الأخير: الوحدة مع العالم، إضافة إلى تركيزهم على الأحلام والخيال، ولهذا استقطبت الكثير من الفنانين الشباب الحالمين والمندفعين برؤى رومانتيكية لا تعرف سوى العمل الفني الخيالي.

أن الحلم احد مقومات السريالية لأنه يمثل منبعاً غنياً وخصباً من منابع الفن وبواسطة التعبير الفني يتاح للفكر تحطيم كافة الأشكال التقليدية ليتخذ رموزاً فعالة وتكون جسراً يعبر عليها الانفعال من نفس إلى نفس ومع ذلك فهي ليست هرباً من الواقع إلى الحلم أو إلى الجنون ملاذاً من العقل فهي تحاول من خلال التعبير الفني ان تخلق وحدة بين اليقظة والحلم، بين الوعي والغفوة، بين العقل والهذيان.

ولابد من الإشارة إلى أن الفنان يحاول قراءة ذاته بواسطة الرموز التي يعبر من خلالها عن لا وعيه، ولهذا فالفنان السريالي لا يتوقف عن إنتاج شكل أو رمز أو دلالة سريالية بل انه يبتدع إشكالاً أو رموزاً يعبر بها عن خيالاته وأحلامه وان

الأشكال والدلالات عندما تظهر على السطح التصويري تكون بمثابة دوافع داخلية يسقطها الفنان بحكم حاجته إلى تلبيتها للواقع.

ومن بين أهم إعلام الحركة السريالية والذين رفدوا هذه الحركة بالإعمال (اندريه بريتون، ماكس ارنست، سلفادور دالي) ويمكن الإشارة إلى إن الفنانين سعوا إلى خلق تعبير جديد وقيم فنية حديثة من خلال رفضهم للفلسفة المادية وأساليب الإدراك السابقة، لأنها أصبحت بالية في نظرهم ولا تصل إلى الحقيقة الكاملة حتى برزت أنظمة تعبير جديدة تقود إلى نظرة تجريدية وشمولية للفن فوجدوا ان نداءات السريالية تتطابق مع مزاجهم العقلي والفكري إذا كان الناس ينظرون إليهم على إنهم شبان برجوازيين مشاغبين يعيشون في بطالة وفراغ ويبحثون عن التسلية واللهو إضافة إلى إنهم وسعوا عملهم وخرجوا من الأحلام في الغرف المغلقة إلى الحياة اليومية في الشارع والمقهى باحثين عما يختفي وراء تلك الظواهر من معطى تعبيري محطمين الحواجز المرئية للوصول إلى غير المرئي، اذاً السرياليون وعلى خطى الداداثيين(*) كانوا يشكون في قدرة الاشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير الفني عن الانسان وقيمه، لذا فالعدمية والهدم والتحطيم والعودة الى الفوضى المقترنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية وتجاوز

(*) نسبة الى الحركة الدادئية والتي هي حركة ثقافيه وفنية تشكلت في احد مقاهي زيورخ بسويسرا عام 1916 عندما اجتمع جماعة من الادباء والفنانين تحت قيادة الشاعر الروماني (تريستان تزارا)، وكان الهدف من هذه الحركة هو التحطيم المطلق لكل التقاليد والنفي التام لكل القيم والمعتقدات والمواقف الانسانية التي قامت عليها الحضارة الغربية، وقد كان هذا بمثابة ردة فعل لحالة الفوضى النفسية التي لحقت بالانسان الغربي جراء الحرب العالمية الاولى (1914)، فشكلت في الاساس انتفاضة ضد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، ففي احد بياناتها تقول: ((من الان فصاعداً، لارسامون ولا ادباء، ولا موسيقيون، ولا نحاتون، ولا اديان، ولا جمهوريون، ولاملكيون، ولا امبراطوريون، ولا فوضويون، ولا اشتراكيون، ولا بولشفيك، ولا سياسيون، ولا بروليتاريون، ولاديمقراطيون، ولاجيوش، ولا شرطة، ولا اوطان، واخيراً كفانا من هذه الحماقات كلها لا شيء، لا شيء، لا شيء.

القيم والعبثية ورفض العقل، ورفض الاهتمام الجمالي ورفض المبدأ او السلطة والقاعدة، والتمسك بالحرية ورفض الاعتبارات الاخلاقية واستخدام اللاشعور واللاوعي والاحلام الهذيانية، كان في صلب المنظومة المعرفية التي كانت الاساس لاكتشاف حقائق جديدة وفن جديد.

مما تقدم يتضح ان السريالية لم تكن اسلوباً فنياً او معياراً جمالياً، بل هي نزعة الى الحياة، نوع من (لا إرادية) الاعتقاد، توفر لها نوعاً من التحرر الروحي، وهي محملة بالافكار الثورية الطوباوية، التي استهوت عدداً غير قليل من الرسامين الذين رجحت ذواتهم سجايا العاطفة والخيال والعفوية على العقل والنظام والانسجام، سواء تعلق الامر بالرسوم السريالية ذات التوجه الاكاديمي كرسوم (سلفادور دالي، 1904- 1993) و (جورجيو شيريكو) ام تلك التي ابدعها فنان مثل (بول كلي) او (خوان ميرو، 1893- 1983).

ويمكن القول إلى أن (بريتون) يصرح بأن الفنان بعد أن يترك ذاته يستسلم لخياله الحر وعليه أن يعود إلى واقعه ليغني ذاته بكل الاكتشافات والبنى التعبيرية والفنية وهنا لجأ السرياليون إلى اكتشاف (فرويد) الذي عقلن اللاشعور وقضى على المعتقدات الروحية وأكد أسطورة الهرب إلى كون مفترض بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع مناللاشعور.

يشير (بريتون) من خلال التعبير الفني إلى ما يعرف بـ (النموذج الداخلي) حيث يؤكد بأن فنهم أحياناً يكون غامضاً لأنهم يرفضون التضحية بالحقيقة من اجل الرؤية الداخلية ولهذا يعرف السرياليون بأنهم عندما يقترحون لغة جديدة في بنائهم التعبيري الفني فأنهم يقترحون تغير حياة الناس ويقترحون مجتمعاً ثوريا بديلاً في المجتمع الموجود فعلاً، لم يكن فنهم تسلية ومتعة كان تحدياً للوضع القائم، أما مقياس الجودة الفنية لدى السرياليين فهو مدى قابلية العمل الفني على إثارة الأحاسيس التي تؤدي إلى تغيير المتلقي تغيراً حقيقياً.

يقول (بريتون) " الخارق جميل، وكل خارق جميل، إلا الخارق مطلقاً " ويشير الى أن التعبير الفني قد تباين بين الفنانين تبعاً للمعايير الذاتية والمعرفية لأن السريالية لم تكن أسلوباً أو معياراً جمالياً بل نزعة إلى الحياة، وحين تطورت السريالية غيرت أساليبها أما فنانوها فقد حاولوا تصوير عوالمهم الحلمية بأسلوب في الرسم يقرب دقة ونقاوة من الصورة الفوتوغرافية ويصر هؤلاء الفنانون أمثال (سلفادور دالي، ماكس ارنست، ...الخ) أن تعبر لوحاتهم عن العفوية ولها علاقة مباشرة بتجاربهم اللاوعية لعالمهم الداخلي، ويصف (دالي) طريقته في الرسم كالأتي:

" بعد فترة من الزمن أمضيتها منغمساً في هذا النوع من الحلم المتراكم من ذكريات الطفولة، قررت أخيراً إن ارسم صورة انصرف فيها كلياً إلى إعادة تكوين كل هذه الصور بأكثر ما أستطيع من دقة وتنظيم بمشاعر تلقائية وبينما إنا ارسم أو حين تنجز اللوحة إذ ذاك يكون الموضوع قد كشف عن نفسه "، كما في الشكل (69) اصرارالذاكرة عام 1931 فالعمل عبارة عن ساعات لينة معلقة فوق أغصان الشجر و فوق الجدران حيث أن التعبير الفني يثير الإرباك لدى المتلقي

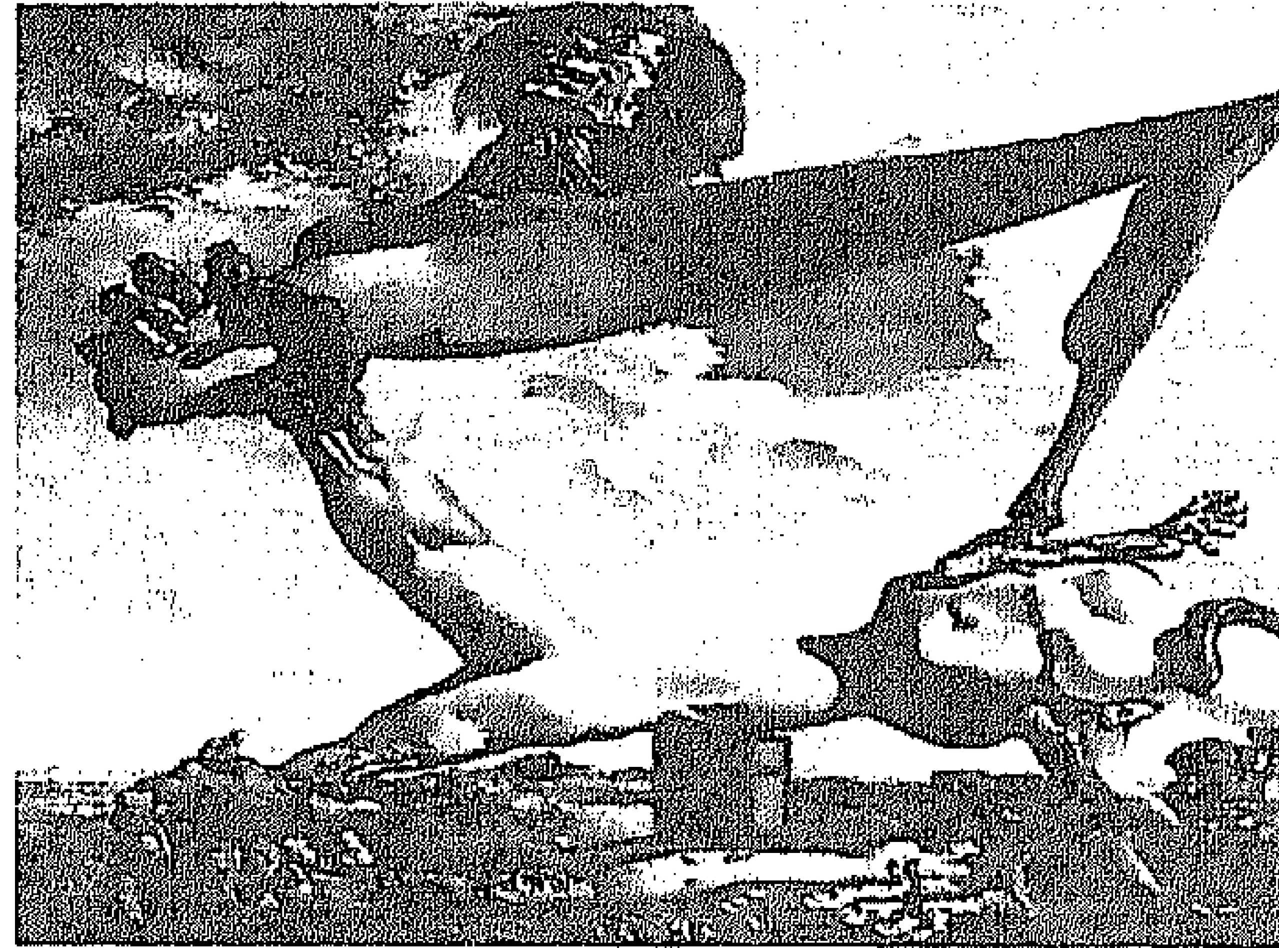


شكل (69) دالي (اصرار الذاكرة)

ان رسوم (دالي) في الثلاثينيات مثلت السريالية والتي استخدم فيها تقنية أكاديمية تتعارض مع فضاء الحلم عند الواقعي، كانت ذا سمة هلوسية وقد وصف هذه الصور بـ " صور فوتوغرافية لحلم مرسوم باليد " وقد مثلت صوراً

مفضلة ومكررة مع أدراك ساعات كأنها مصنوعة من شمع منصهر وهذا ما جعل أعمال (دالي) تتصف بخصائص أسلوبية مميزة كونه يقدم للمشاهد منظراً غامضاً دقيق التفاصيل بفعل طبيعته التخيلية، وسعى (دالي) الى استخدام التشويه في اعماله انعكاساً للاضطرابات المرضية محاولاً من خلال ذلك، ان ينقل نتائج التحليل النفسي لدى (فرويد) الى مجمل الوضع الاجتماعي، ولهذا اتبع تقنية ايهامية واقعية، دقيقة التفاصيل (تقنية رجعية)، حسب تعبيره يصل بفضلها الى واقعية تبدو كما يقول (كأنها صور فوتوغرافية لأحلام صورت باليد) كما تميز العمل السريالي عند (دالي) بأحتوائه على هزات عصابية، تموضعت في تشكيل (صوري) يجسد الفن التخيلي، لاعتقاده ان هذا يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية لتأخذ نسقاً شكلياً ملموساً من خلال سمو التخيلي لديه.

ومما يستحق ذكره بأن (دالي) قد جسد ظاهرة جديدة في السريالية فقد أعطى الصدفة معنى جديداً من خلال استخدامه لحالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثيلات الخداعة ولقد لجأ ما اسماه بـ " النشاط ألهذياني- النقدي " الذي عده منهجاً تلقائياً للمعرفة اللاعقلانية القائمة على التوضيع ومنهجية الظواهر و" الهذيانية " حالة اضطراب عقلي يتجلى في ايهامات وهلس مزمن، مثل هذيان العظمة لكنه يعد نفسه موهوباً الى أقصى درجة بالقوة الهذيانية ويقول " أن الفرق بين الرجل المجنون وبيني هو أنني لست مجنوناً " كما في الشكل (70).



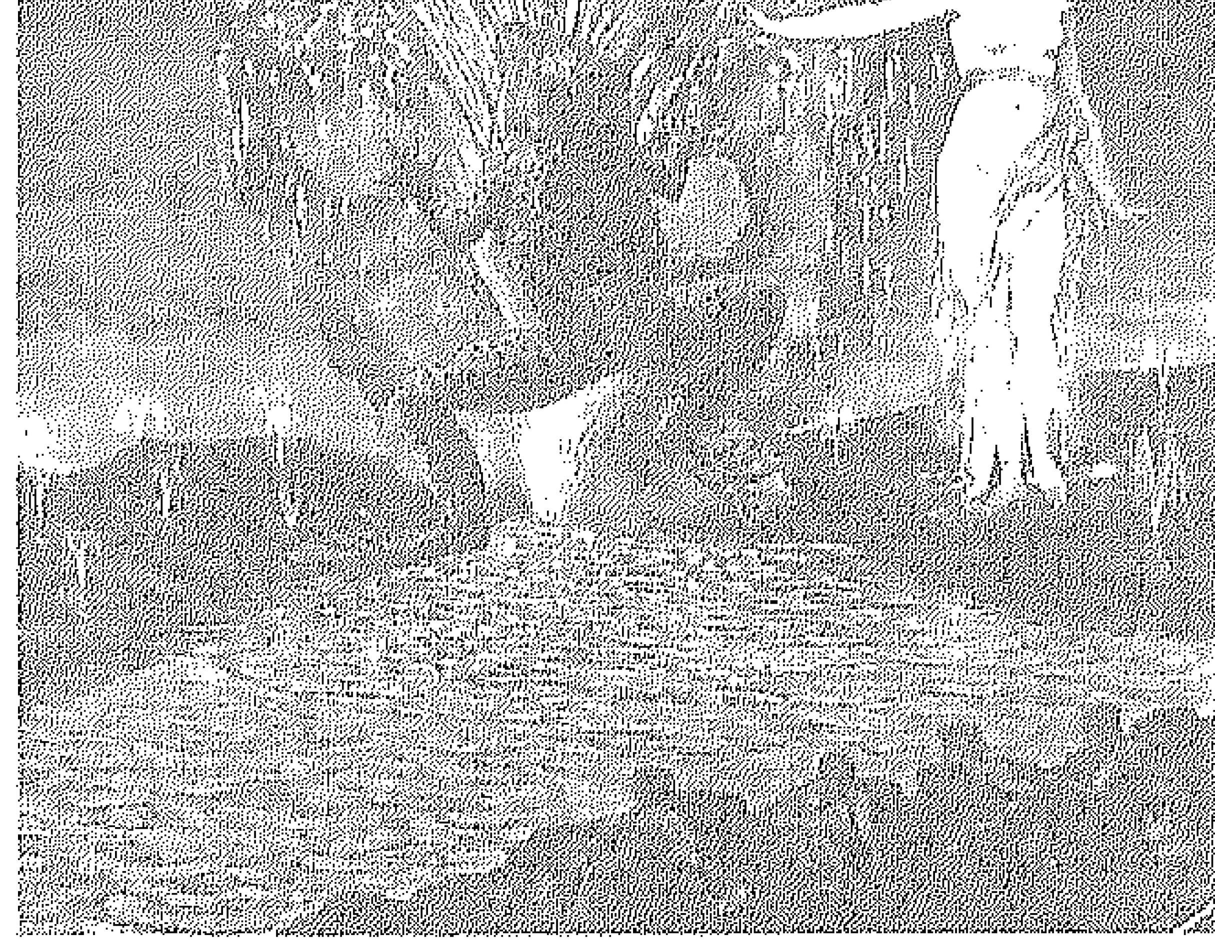
الشكل (70) دالي (هذيان)

لقد اشتهر (دالي) بتعابيره التي تتصف بالبهلوانية الفذة العجيبة مع مقدرته الفائقة كفنان مبدع مثقف يرجع إليه الفضل في إثراء السريالية بنظرياته الجديدة مثل" البارانويا النقدية " وهي تصور في خياله وعالمه الباطن والتعبير الفني عنها بدقه – تصويرياً - كأنه حقيقة واقعة، كما يمكن القول بأن (دالي) أعانه الحدس على اقتناص صورة من صور الحلم والعالم الباطني وحرص على تجسيد الصورة بواقعية دون أن يشترك العالم الحسي بأي معطى تعبيري فيها.

وهكذا يعد (دالي) من ابرز دعاة السريالية في الرسم أذ ان لوحاته تحمل نظاماً تعبيرياً مختلف ينقلنا إلى عالم آخر تتفكك فيه الأشكال وتختلط فيه المواضيع وتهمل القواعد أذ حاول أن يقلد أعمال الحلم لقلب جميع القوانين الطبيعية وعمل الى خلق تلاقيات هذيانية مما جعل لوحاته تتميز بتعبير اقرب إلى الخيال تتسم باللامنطقية التي تجسد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الحلم ومن الصعب على المتلقي فهم قدرتها التعبيريه.

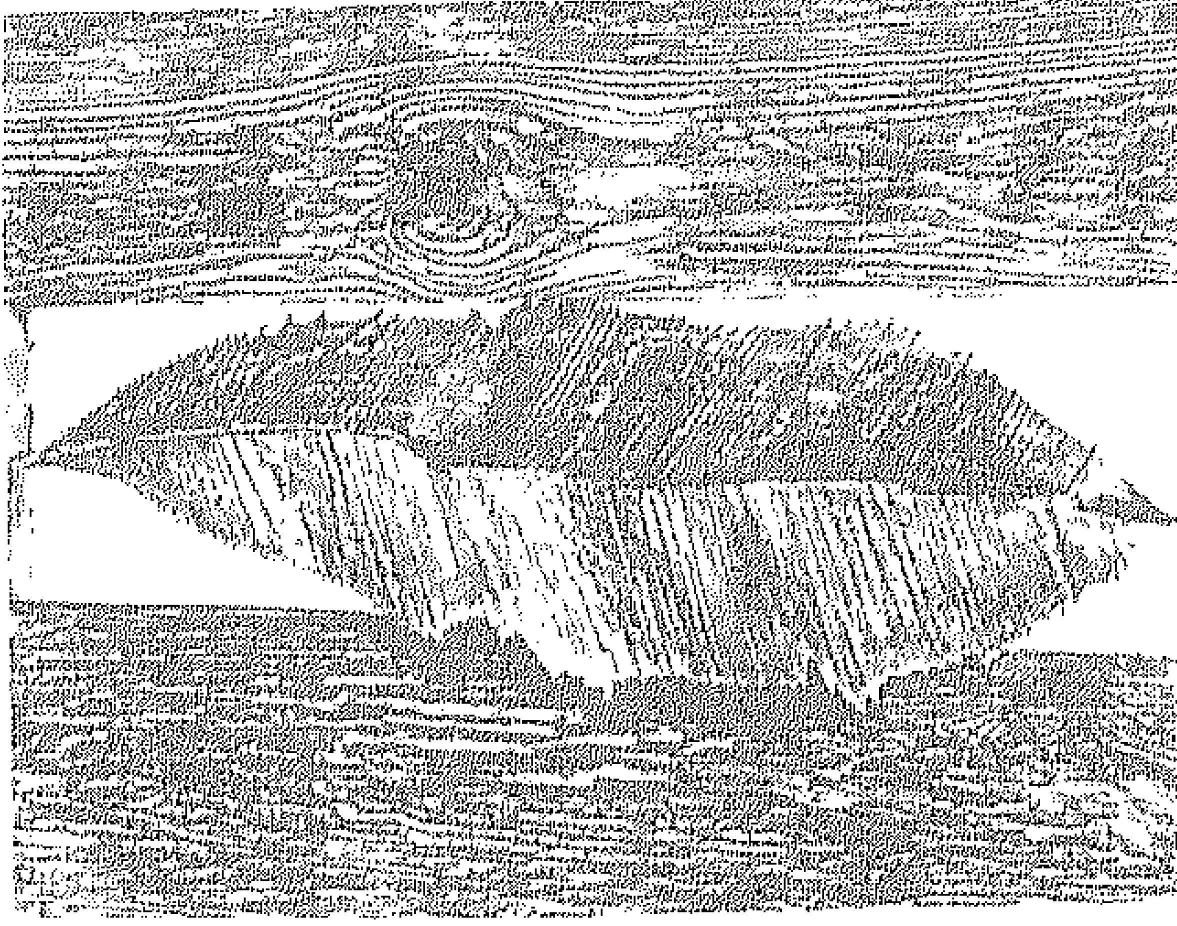
ومن السرياليين أيضاً (ماكس ارنست) اعتمد من خلال رسائله التقنية على (الإلصاق) الذي لم تكن الغاية منه التوصل إلى خلق عمل فني انطلاقاً من أشياء لا قيمة لها فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير كان الفنان بحاجة إليه من خلال اساليب تعبيرية جديدة إلى تركيب أشياء متباينة، أنما يحاول أن يضفي من خلال التعبير الفني وبالصدفة " المنهجه " دلالات ساخرة عبثية ويشير (ارنست) إلى أن " تقنية الإلصاق هي الاستثمار، المنهجي لعلاقة مولودة من الصدفة أو التي يثيرها اصطناعياً واقعان أو أكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما – ولمع الشعر من تقارب هذين الواقعين" ومن هنا كان اختياره للصحف القديمة والروايات الشعبية..الخ، هذه القصاصات متنوعة المصادر وتحمل دلالات تعبير جديدة لا علاقة لها بالسابق بعد ان اقتطعت عن محيطها الأساسي وأدخلت بعلاقات جديدة تعطي معطى تعبيرياً لردود فعل

اللاوعي وتبعث على التخيل، ومن أهم أعمال (ماكس ارنست) شكل (71) و شكل (72).



شكل (71) ارنست

Tontol nus1929



شكل (72) ارنست

Leaves1925

وبهذا فقد استخدم (ارنست) (الكولاجCollage) لاثارة مخيلته ويصل لتجربته الباطنية وهو يستخدم رسوم المجلات من العصر الفكتوري، مؤلفاً منها اشكالاً تجمع بين الانسان والطير والحيوان والاصداف، ونجد ذلك في جسم واحد، فيخلق بذلك عالماً اشبه بعالم الاساطير فأعمال (ارنست) في التلصيق هي مرحلة بلوغ فيها الفنان درجة لاتقارن من الكمال وتحقيق الارادي بالفن السريالي، فالعوالم الرؤيوية الناتجة عن هذه ((التركيبات)) تتميز بقدرة مذهلة على الاقناع على الرغم تحديها المنطق وحس الواقع، كما استخدم (ارنست) اسلوب تقنية (الفروتاج)، هذه التقنية مكنت الفنان من الرسم الاوتوماتيكي واحيا بها رؤية فكرية جديدة، وهي صورة صماء تشبه الحلم، فقد اوضح تلك الطبيعة التي تقترح بها اعماله نهاية كارثية وشيكة للبشرية، وبهذا الصدد اعطى (ارنست) تفسيراً لاعماله على النحو الآتي: " في تلك الايام، لم اكن اقصد اثارة اعجاب المشاهدين بأعمالي، بل اردت حملهم على الصراخ والعويل لما سببته الحروب من اضرار للبشرية" وفي اشتغال الفنان بهذين التقنيتين اتضح لنا عنصر من السريالية، وهو تقابل صورتين لاترتبط بينهما في الاصل اية رابطة يدركها العقل، ولكن على نحو يرضى الخيال، فتنبعث من هذا التقابل شرارة تهز

النفس لانها تردد دون ريب معنى خفياً في باطنها، وشبيهاً من هذه العناصر التي اقترب بها(ارنست) من (دالي)، وهو مايسمى بـ(التغريب) (Depaysment) — فمن خلال هذا العنصر استطاع (ارنست) في نقل الكائنات من وسطها المعهود الى وسط غريب عنها، وذلك كي يتاح للعين — وللنفس- ان تراها رؤية جديدة على غير تلك الصورة المألوفة التي افقدتها الألفة عذريتها وقدرتها على الإيحاء والالهام.

لقد استخدم (ارنست) تعبيراً يدعى (الفرتاج) او (الحكاكة) (*) والذي ينشأ عنه صور تستثير الخيال بفضل التقاء المادة الطبيعية مع الشكل المرسوم أصلاً في صورة واحدة ومن مبتكراته الأخرى نوع من الكولاج جمع به إشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان والأصداف في جسم واحد، وبهذا تخلق عالماً أشبه بعالم الاساطير برؤى خيالية وبتعبير جاء من محض الصدفة مما جعل (ارنست) يقدم للسريالية الكثير من الإعمال بتقنيات مختلفة علاوة على الطبيعة العفوية فنجد لوحاته تتألف من رسوم غنية في أشكالها وموضوعاتها وتتضمن عناصر نباتية وحيوانية خيالية وأشكال عضوية مبهمة وبهذا أضاف إلى السريالية عوالمختلفة بأختلاف ميوله وأساليبه ' كما في الشكل (73).

(*)الحكاكةFrottage اسلوب يقوم على وضع ورقة على سطح خشن الملمس وذي تعاريف مميزة من الخشب او الحجر او أي مادة ثم يباشر بحك ظاهر الورقة بالرصاص او الفحم او الالوان فتظهر على الورقة رسوم تشبه التعاريف التي صنعتها الصدفة وطبيعة المادة المستعملة وهي بمثابة الاثر الذي تقدمه المادة وبفعل مخيلة الفنان يتم تعديل هذا الاثر بهذه الطريقة، وانجز (ماكس ارنست) كثير من الاعمال الحكاكية.



شكل (73) ارنست (السريالية والرسم 1942)

يقول (ماكس ارنست) " أن استقصاءات آلية الوحي التي انخرط فيها السرياليون بحماس بالغ قادت أنظمتها التعبيرية إلى اكتشاف أساليب تقنية معينة شاعرية في جوهرها، ولهذا سعوا إلى الابتعاد بالعمل الفني عن نفوذ ما يسمى بالملكات الواعية، هذه الأساليب التي أحلت النزوة فوق المنطق وفوق الذوق وفوق الإرادة الواعية، جعلت بالإمكان تطبيق القواعد السريالية والأنظمة التعبيرية المتنوعة بحيوية ونشاط في الرسم التخطيطي والرسم بالزيت وحتى التصوير الفوتوغرافي وأصبح بإمكان بعضهم أن ينقل على الورق او على قماشة الرسم صورة مدهشه ومثيرة لأفكاره ورغباته وتعبيره الفني".

وعندما ننتقل الى (ماكس ارنست) (1891 – 1976)، سوف نجد ان صورة الفن اتضحت من خلال تمسك الفنان في بيان السريالية القائم على استبدال الرؤيا الواعية برؤيا غير واعية هذا يعني ان الفنان قد عبر ازاء هذا البيان بقوله: " ان أي عمل يصدر، عن أي رقيب ذهني واع للعقل او الذوق او الارادة يعتبر عملاً خارقاً عن النطاق الذي يستحق نعته بالعمل السريالي المطلق".

لكن بنفس الوقت ان (ارنست) لم يكن يقصد ان هدف السريالية الحصول على منفذ لما تحت الوعي ومن ثم تلوين مضمونه بطريقة وصفية او واقعية، وحتى ان الهدف ليس الحصول على عناصر مختلفة للاوعي او بناء عالم

فنتازي من هذه العناصر، ان الهدف هو ازالة الحواجز الفيزيقية والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي، بل خلق الواقع المتفوق Superreality التي تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية متجمعة مختلطة لتسيطر على مظاهر الحياة، فمن الجدير بالذكر ان المفهوم لدى (ارنست) يقود الى الرفض القاطع لاسلوب (دالي) الطبيعيالذي يغوص اكثر فأكثر في الاكاديمية فقد كان (ارنست) منذ حداثته يتخذ اتجاهه ميلاً نحو الرمزية، حيث نجد هذا الاتجاه مايمكن ان نطلق عليه تجزئة الفكر او العقل، وهي تلك التجزئة التي تعتبر مظهراً للرمزية، فقد عبر(ارنست) بتلك الشاعرية التي تشهد بالخيال المنطلق الذي لايهاب شيئاً ولا يبالي بشيء، فكل مواهب (ارنست) حاول ان يظهرها وهي لم تصور الا الرؤى والخيالات هذه الرؤى تنبعث من اللاوعي تعبر عن وساوسه ورغباته، عن غموضه وتطلعاته، ولقد استخدم (ارنست) تقنيةجديدة وهي " الاستشفاف " وهي وضع قماشه مبلله باللون وضغطها على سطح اللوحة ثم نزعها عنها بعد أن تترك اثراً يحاول الفنان تعديله بالطريقة نفسها، وهذا قاد إلى ما يسمى بـ " التقطير" أي صب اللون السائل قطرة قطرة على اللوحة، هذه التقنية التي اختبرها (ارنست) سيكون لها تعبيرها ألهام في التطور الفني اللاحق وخاصة مع (جاكسون بولوك) وبهذا فقد استخدم (ارنست) (الكولاج Collage) لاثارة مخيلته ويصل لتجربته الباطنية وهو يستخدم رسوم المجلات من العصر الفكتوري، مؤلفاً منها اشكالاً تجمع بين الانسان والطير والحيوان والاصداف، فالعوالم الرؤيوية الناتجة عن هذه ((التركيبات)) تتميز بقدرة مذهلة على الاقناع على الرغم تحديها المنطق وحس الواقع.

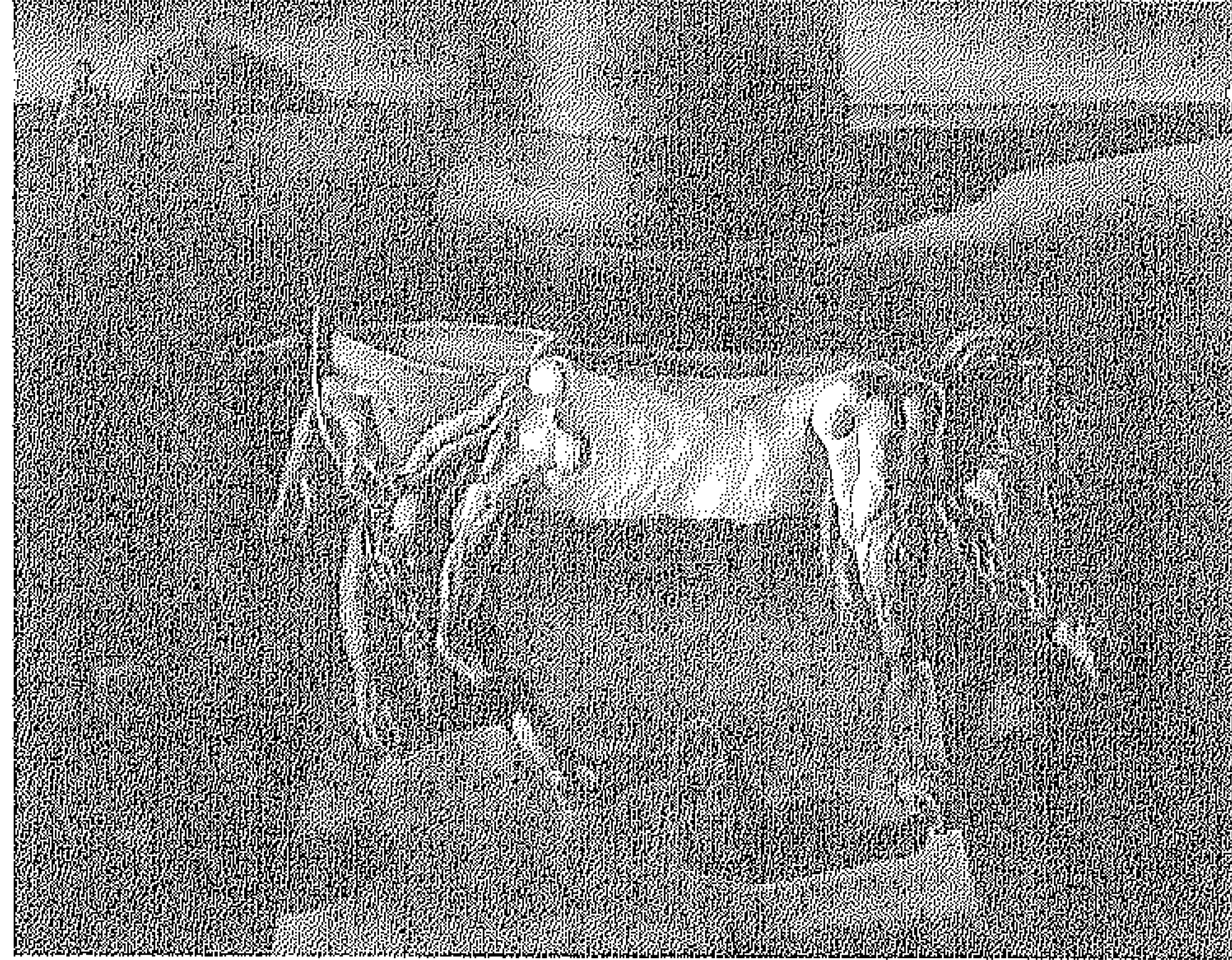
ويمكن القول بأن التعبير الفني لدى (ماكس ارنست) يحمل مقدرة تصورية هذيانية لا مثيل لها، ودور ثانوي للواقع في لوحاته بطريقه تجعل الفوق الواقع مادياً مقارنة بأعمال (سلفادور دالي) الذي تحبوا نحو المتخيل وصولاً إلى حل تناقض الحلم والحقيقة مع التعبير الفني عن اللامنطقي بتمثلات أشياء

ملموسة، أذ يرى (دالي) ان هناك طاقة داخلية للافلات، والتلقائية، وفي الرسم تجتمع عوامل مشتركة ذكريات الطفولة، أحلام متناقضة حيث يجري عليها أعادة تنظيم لترتيبها أقرب المشاعر التلقائية ألي بتعبير خياليكما في الشكل (74).



شكل (74) دالي(الانعكاس)

ان رغبة (دالي) في اعادة تشكيل الواقع وفقاً لرغبته اللاواعية (المدفونة في اللاوعي)، هي التجربة التي تنبأ بها (دالي) بالاسقاط الهذياني (اسلوب البارانويا) التي تشهد على انتصار مبدأ اللذة على مبدأ ألواقع، فيقول (دالي): "ان السريالية تشتمل على تنظيم الحقيقة بحيث انها تعمل على السيطرة على الخلق الخيالي " كما في الشكل (75).



شكل (75) دالي

الامرأة المخفية النائمة

فأفكار (دالي) متسقة في مضمونها وافعاله، وكان الدليل على ذلك نظريته النقدية التي ابتدعها وهي (نظرية النقد المبني على الهلوسة) او الهلوسة النقدية وترجع الى تأثر (دالي) بأفكار (فرويد) مما دفعه لوضع نظريته التي شرحها في مذكراته بأنها طريقة لحظية وآنية فقد ركز (دالي) على الآلية الداخلية لظاهرة (الفوبياphobia) حيث يتصور الاحتمالات الناتجة من طريقة تجريبية تعتمد على الطاقة الغير متوقعة لتلك الارتباطات الخاصة بالفوبياحتى اصبحت هذه الطريقة مؤلف عن الهذيان النقدي، والذي يحمل اسم فعاليات الهذيان النقدي، فالفوبيا هذيان للارتباطات التفسيرية التي تبعث للشخص القدرة على ان ينسب الاحداث و الظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله و عالمه الباطن.

ولابد من الإشارة إلى (خوان ميرو*)والذي وجدت فيه السريالية "نقطة انطلاق اشتقاقية "على حد تعبير(لوغران) وقد بدأ (ميرو) نشاطه الفني كمصور ساذج بتأويل المظاهر الطبيعية للريف الاسباني مع التركيز على الخيالي الذي يضفيه على جزئيات هذه الطبيعة ثم انتقل تعبيره من عملية تسجيل الواقع إلى تأويله ووضع إشارات تنطلق من هذا الواقع، اذ ان(ميرو) اتخذ هو الاخر من الدوافع غير المنطقية للاوعي منطلقاً لتخطى حدود الاشياء، وكشف حقائقها المستترة، وهذا ما يتضح جلياً من خلال توظيفه للاشكال ذات السمة التجريدية او المختزلة في اعماله الفنية، كما في شكل(76).

(*)خوان ميرو (Jean Miro 1983 -1893) ولد في برشلونه وتوفي في (بالمادي ماجوركا) رسام اسباني، اكتشف موهبته في الرسم في سن مبكرة ويعود تاريخ اول اعماله الى العام 1901، وفي 1919 سافر الى باريس حيث انظم الى بيكاسو والرسامين التكعيبيين، وعرض لأول مرة اعماله في باريس عام 1921 كان فن ميرو غزيراً ومتنوعاً بدرجة استثنائية ولا يمكن التقليل من اصالته، تم تأسيس متحف ميرو قرب برشلونة يحتوي على اكثر من مئة لوحة زيتية وكامل انتاج الرسام من الطبعات الحجرية والمنحوتات.



شكل (76) ميرو الحقل

يشير (ميرو) إلى أن " السريالية ثورة النفس على سلطان العقل ولاتنطق إلا بالرموز المغلقة في لغة نفس الأعماق "، ولهذا يضع (ميرو) اللاشعور واللاعقل فوق الوعي والعقل كي يمارس تعبيره بحرية تامة فيصبح البناء التعبيري الفني للوحاته حشد من الرموز المجردة، فقد كان (ميرو) احد فناني العصر الحديث الذي سلك طريق الفن الفطري، حين كانوا مدعين انهم يستلهمون مكوناته ليعطوا انفسهم نوعاً من الاصالة او العمق التاريخي، فقد كانت احدى وسائل تغلغل الفني الحديث في الحياة اليومية واستقراره بها هي تلفعه بالمظهر الفطري الشعبي مقلداً او مشوهاً، ويمكننا ان نلاحظ كيفيات اعمال (ميرو) تكاد تكون أقرب الى المنجز الجمالي لدى الطفل ممثلة بالسطح التصويري في تجارب حداثوية تقوم على اللعب الحر والبحث عن الشكل الخالص، والتفعيل الصوفي، اذ تتحول الذات الفنية الى محض نغمات لونية او تجريدات شكلية او ارتجافات خطية وحساسية للايقاعات اللونية.

تمثل التعبير الفني لدى (ميرو) بالتخلي عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ولجأ إلى خطوط أكثر تحرراً وتموجاً ليحول اللوحة إلى مسافة مسطحة حشدت فوقها العناصر الخطية والرموز الهندسية والتجريدية في تناغمات متواصلة فأصبح التعبير الفني أكثر عفوية وتجريد بالاعتماد على الإلية

والصدفة وأعطى أهمية للبقع اللونية الصافية اذ تجمع بينها خطوط متموجة على خلفية بنية ولهذا تعد منطلقاً للعديد من لوحاته (الإلية)، اما التفيذ السريع في اعماله التصويرية آلالية فأنه يقود إلى الالصاق والذي عبر بفضله عن ميوله الفنية الأكثر تجريداً، كما في الشكل (77).



الشكل (77) ميرو(كرنفال)

ويمكن الإشارة إلى أن (ميرو) قد منح العناصر طاقة من الحرية فأصبح التعبير الفني يكتسب بعداً جمالياً ولامتناهياً، أما أشكاله ذات السمات المختزلة أو التجريدية فلها وجودها المستقل وذات بعد تأويلي، إذ أحال أشكاله الحسية إلى مجموعة من التراكيب التي تركز على العناصر الأساسية في الرسم كالخط واللون بأعتماده التلقائية واللاشعور إضافة إلى مخيلته التي لا يقوى شيء على كبحهاوقد وجد (ميرو) ان اللجوء الى عالم الحلم والخيال الحر والتعبير الفني غير المقيد افضل الطرق للتحرر من الاشكال البنائية والقوالب الجامدةذات الخطوط المستقيمة، فقد لجأ (ميرو) الى خطوط اكثر تحرراً وتموجاً وأشكال اكثر عفوية وتلقائية، واعطاء حرية تامة للافتراضات اللامنطقية ، ونزوحاً نحو التبسيط والاختزال في الأشكال، فقد تخلى عن آليات صناعة العمل الفني حسب مقتضيات المفاهيم السابقة وتحول العمل لديه الى فضاء كوني مسطح، مما جعل عين الناظر تتحرف عن النقطة المركزية لتصبح مشدودة الى الفضاء الكلي، الذي ترتسم عليه التشكيلات الخيالية المبتعدة عن مناخات الواقع،

فتتفتح اشكاله على عوالم لامتناهية كاشفة عن الحرية الخلاقة التي تذكرنا برسوم الاطفال، اذ الاشكال ليس بالضرورة خاضعة لسيطرة العقل ضمن مسميات العبث الطفولي، وهو ماقاد (بريتون) للقول: " ان (ميرو) هو الاكثر سوريالية من بين جميع أقرانه في استسلامه الكلي للآلية وهو مدهش في جمع ما لايجمع والفصل بين ما لايجسر احد سواه على الفصل فيه "، وهذا يعني ان (ميرو) افاد من جرأة السرياليين في التمادي بالاهتمام بما هو غير عقلاني، لكي يفسح المجال لهذا الشيء (غير العقلاني)، للتعبير عن ذاته دون عائق، فقد تخلى (ميرو) عن كل دراسة ولم يعد يقبل إلا اللقطات العفوية لما كان يعلم ان مثل هذا التوقير للالهام لا يمكن ان يتماشى مع الاعمال الطويلة النفس، وتميزت اعمال (ميرو) " بالغنائية والشاعرية وروح الانفعال ... وامتلاكها روح (الذاتي – الكلي) الخلاق بما يمنحها ديمومتها ديمومة نحو اختراق الزمكانية وفيها الكثير من تلقائية الاطفال، وهي بذلك اقرب الى اللعب الحر"، كما في الشكل(78)



شكل (78) ميروامل

وتصطبغ اعمال (ميرو) بالبهجة، التي تتطبع بها رسومه، فقد شكّل عالماً جنياً اخاذاً حافلاً بالاشكال الاميبية الايحائية في الوانها البراقة، وخطوطها الانسيابية، ان تلك السهولة الممتنعة وخيالات الاطفال وقوة التعبير الفني تحت ستار ظاهري من اللمسات الخفيفة الطائشة التي تجعل (ميرو) من ابرز المبتدعين

المحدثين ويقف جنباً الى جنب مع حالم آخر كـ(كلي) والواقع ان اختلاف رد الفعل البصري المتولد على اعمال (ميرو) يشبه ذلك الذي ينتاب الطفل الذي يرى في تشكيلاته كـ (السحب، او تشققات الملاط او على الحوائط البالية مايوحي اليه بوجه حيوان او قلعة او ما شاكل ذلك).

إما (مارك شاغال) (1887- 1985) فأن اعماله أعطت أولوية لنظام الذات الداخلي لتجاوز كل ما هو زائل والإتيان باللامألوف وهذا ما دفع (شاغال) إلى تخطي العلاقات الحسية، ويأتي ببنى نصية لها معطى تعبيري جديد يدخل الخيال فيها كبنية مهيمنة إضافة إلى انه اكسب لوحاته ونصوصه الفنية مسحة استعارية عبر إخضاعها للنسق الذاتي والتعبير الفني متحولة متغيرة عن ما هو مألوف إضافة إلى التلاعب اللوني الصريح عن طريق التناسق والتضاد فهو غنائي في ألوانه التي تنتمي إلى عالم الخيلات اللاواعية التي تعمل في اعماقه بطاقة تخضع لاساليب تعبيريه جديدةكما في الشكل (79).



شكل (79) شاغال (احلام خاصة)

لقد جمع التعبير الفني لدى (شاغال) بين الحب والحلم والروحانية في لغة شعبية كأحلام اليقظة إضافة إلى شغفه بالحياة ولهذا فأن ثيمة الهرب لدى الفنان السريالي هي عالم الحلم وما يتكشف من خلاله عن معالم غرائيبية وأشكال مركبة تبعث الدهشة لدى المتلقي، فهي تجسد صوراً لـ (ماوراء الواقع) ويمكن القول بأن التركيب ألغرائبي في الأشكال الموحشة والمعالم المدهشة نجدها عند (شاغال) و (دالي) و (ارنست) الذين اتجه التعبير الفني لديهم نحو اللاشعور

والأحلام ' بحيث تتدفق في اعماله امواج (الحياة ، والموت ، والماضي ، والمستقبل ، والواقع والخيال) وهي نابعة عن تداخل حالتين متباينتين الحلم والحقيقة ، وانها رؤيا خالصة عن عالم داخلي فريد من نوعه، ولا تعترف اشكاله بقانون الجاذبية... فقد اتجهت الجزئيات في اعماله عدة اتجاهات داخل اطار واحد وكل من تفاصيلها تحتفظ باستقلالها الكامل، اما بنية الوانه فقد كانت تعبيرات عن حالته العاطفية والنفسية.

ومن أهم سمات السريالية:

1- التأليف بين عالمي الواقع والحلم والعبور من احدهما إلى الآخر.
2- الاغتراف من الهذيانات على اختلاف أنواعها حتى الجنوني منها لأنها تتجه نحو أعماق الذات.
3- الخيال والصور فالسريالية تعد ديوان الاخيله، والصور الغريبة والمتناقضة عسيرة الفهم.
4- الدخول في عالم الغرابة والاندهاش إضافة إلى لجوئهم إلى الاشباح وانفلات الخيال'

لقد وجد السرياليون في عبارة (رامبو) التي تقول (يجب أن نغير الحياة) دعماً لأفكارهم، إضافة إلى ان التعبير الفني يشير إلى (سيادة المدهش في الفن) على حد تعبير (بريتون)، والذي ينجم عن استسلام الإنسان للاوعي، وانقياده له، أما (دالي) فقد أضاف إلى السريالية أسلوبه الخاص، وهو (التعبير الفني المبني على الهلوسه)، ويؤكد دوماً انه اقرب إلى المجنون، وقد نسب نفسه إلى المعرفة التلقائية اللاعقلانية التي آمنت بها السريالية'

ومما يستحق ذكره بأن السريالية خلال السنوات الفاصلة بين الحربين تعنى بالرفض والثورة وهدم المثل والمعايير، أذ كانت السريالية (ضد) كل شيء وضد الشعر والأدب وكانوا لا يرضون بأقل من تغيير الحياة تغييراً تاماً'

لقد بلغت السريالية توسعاً بعد الدادائية وقام بقيادتها (اندريه بريتون) في بيانه بأنها تتلخص في التعبير الفني عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيداً عن رقابة العقل والإيمان بسلطان الأحلام المطلق، إذ درس فنانو السريالية أعمال (فرويد) و (يونغ) وبحثوا فيها وعبر بعض منهم عن أنفسهم بتقاليد مجردة في حين عبر الآخرون عن أنفسهم بتقاليد رمزية تجمع تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بإسرار العقل الباطن مما جعل اللاوعي المصدر الأساس لأدراك الفنان وهذا يجعل السريالية مثيرة للفنون الأخرى من خلال أنظمتها الجمالية الجديدة.

وتؤكد السريالية على وحدة الروح والرغبة وترفض تجزئة الإنسان وتواجه العالم بتمرد ناتج عن كلية الوجود فإذا عارض العقل الرغبة أحياناً أخرجته من الميدان وجعلت الأمر يلتبس عليه بالأشياء التي تستطيع الثورة عليها وقابلته بالفكر حسب قول (كرفل):" الفكر ضد العقل " إذ استند تمرد السريالية بالذات أو الشعور لأنهم قادرون على أن يثوروا على العقل وقادرون على التعبير الفني عن حقدهم وقرفهم على كل ما يبدو مقدساً بنظر المجتمع، وجوهر هذه المدرسة يختلف عن المدارس السابقة في اهتمامها باللاشعور، ويعتقد أيضاً هذا المذهب بأن الأشياء التي ندركها بشعورنا لا تمثل في الواقع إلا خمس الحقيقة واما الأربعة اخماس من الحقيقة فيستتر في اللاشعور وقد أعطت هذه المدرسة فرصة للأحكام وأحلام اليقظة بأن تتحقق في صورة مغلقة رمزية ولذلك فالفكرة السريالية تعتمد على التداعي الطليق للأفكار بشكل لا شعوري وهي تؤلف بين الأشياء بلا منطق واضح وانما يمكن تفسير صورها في النهاية إذا حاولنا أن نغوص قليلاً في أعماق اللاشعور وتوغلنا في كيان الفنان وماضيه ويعتمد الواقع عند الفنان السريالي على حياة هذا الفنان الخاصة ولو أن العض منهم يؤكد أهمية اللاشعور العام في التعبير الفني وقد سجل (بيكاسو) في بعض اتجاهاته صوراً تنتمي لهذا المذهب.

ويمكن القول بأن (بودلير) أشار إلى إن استقلال الخيال أصبح مبدأ رئيسياً في المذهب السريالي أو ما يسمى بـ (المذهب فوق الواقعي) كما أنه رأى بأن الأثر الفني هو نتاج الخيال بمعنى أن يتبع الفنان خياله بأمانة وان يغوص في ماضيه بعمق للتعبير عن دواخل النفس.

ويمكن القول بأن البدائية والفطرية والتلقائية لها اشتغالاتها ولها تعبيرها لدى (سلفادور دالي، مارك شاغال، وخوان ميرو....)، إذ وصل (دالي) بالسريالية إلى حد كبير من التغرب واخرج لوحاته من وحي جنونه بالفن في حين (شاغال) عبر عن البراءة والعفوية وقد حاول فنانو السريالية إن يخففوا من حدة العقل الصارم وان يفتحوا الباب إمام اللاشعور ليطلقوا عنان اخيلتهم على ما هو إرادي وشعوري فأصبحت أعمال (ميرو) تمتاز بالغنائية والشاعرية وروح الانفعال.

لقد أصبحت الصورة المتخيلة لدى السرياليين أكثر عفوية وذهبت إلى ابعد مدى في الحرية الذاتية حيث تذوب الذات الدنيا بالذات العليا مستفيدين من طروحات (فرويد) فهم يهشمون منطقية العالم ويمارسون لعباً حراً ليخلقوا استيطيقا حدسية برؤى جديدة اقرب إلى حدسية فن ما بعد الحداثة بتمرده على الثوابت من الأنظمة والقوانين وعدميته إضافة إلى إنهم ينحتون في اللامرئي بكيفيات مختلفة ومعطى تعبيري آخر يتمثل بالغرابة والسذاجة والتلقائية... الخ، وقد تمثلت السريالية بتقويض الأسس القديمة وغياب المركز الثابت في اللوحة وجعلها فضاء مفتوح وهذه المفاهيم لها اشتغالات في الخطاب ما بعد الحداثوي.

ومما يستحق قوله أن السريالية جمعت بين الواقع والخيال في لوحة واحدة واستخدمت تعبيرات رمزية في تحليل الأحلام ورفضت كل ما يقوم على المفهوم المنطقي أو العقلاني فهي تغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر ألهام الفنان، فالسريالية (منحت كل فرد وسيلة الوصول الى هذه

الحالة من الهيجان هذا الشرط الاول لتغير حقيقي للحياة، والذي يجب ان يؤدي الى ايجاد حل للمتناقضات في قلب سريالية تحتوي وتتجاوز الوعي واللاوعي الانسان والعالم، الطبيعي و ما فوق الطبيعي، والبحث عن هذا يتم جماعياً و بجميع ميزات التجربة العلمية).

وبناءاً على هذا اصبحت التجربة العلمية هي الاكتشاف العلمي المنظم للاوعي، والذي من شأنه ان يفتح الباب واسعاً، امام تنوع تجارب الفنانين السرياليين المتمثلة في الحلم والجنون والخيال، وحالات الهلوسة والتوهم، وهذا يعد مسوغاً الى تنوع الاداء السريالي بين الارادي واللاارادي.

وبهذا لجأ الرسام السريالي الى الغموض والرمز في فترة عيشه الاضطراب السياسي، فهدف الرسم السريالي اسقاط تلك التحولات الخفية في دنيا الموضوعات في تبادلات الذاتي والموضوعي المستمر.

وعليه اخذ السريالي من فلسفة (فرويد) النفسية خطاً وأخضعها لمفاهيم غير واقعية بالنسبة لتجارب (فرويد) فأستعمل بعض من وجوه تلك الفلسفة وهو دور (الهو) أي اللاشعور في سلوك الناس والفنانين بصورة خاصة افتعالاً واقعياً، وهو حصر السريالي الطريق الذي يخلصه من ((التوتر النفسي)) باللذة وكثيراً مايكون الامر كذلك ان تنتقص حدة ((التوتر)) الى مستوى منخفض وان يحتفظ بهذا التوتر عند هذا المستوى الخفيض، والمرء يخبر التوتر في صورة ألم او عدم ارتياح على حين انه يخبر التخلص في صورة لذة او ارتياح ومبدأ اللذة بمثابة حالة معينة من ميل، اذ نجده عند كل الكائنات الحية الى ان تحتفظ بالثبات في مواجهة الاضطرابات الداخلية والخارجية، ويتحقق ذلك في العمل السريالي عندما يتفاعل الجهاز الحسي له والجهاز الحركي، ويكون عادة الرابط بين الجهازين هو الجهاز العصبي، فالجهاز الحركي يستقبل التشبيهات من اعضاء الحس ليكون منها صورة عقلية او امتثالاً للموضوع الماثل امام اعضاء الحس، وعليه ان التوحيد في

الادراك الحسي عند (فرويد) يقصد بها ان (الهو) اللاشعور، يعد الصور العقلية المبنية على التذكر مساوية للمدرك الحسي ومطابقته له أي اناللاشعور يعجز عن ان يميز ويفرق بين الصورة المتذكرةوهي امر ذاتي وبين الأدراك الحسي الموضوعي للشيء الواقعي القائم فعلاً.

ثم ان (الهو) اللاشعور عند (فرويد) هو المصدر الاول للطاقة النفسية وانه مستقر الغرائز وانه الصق بالبدن وبعملياته منه بالعالم الخارجي و (الهو) مفتقر الى التنظيم، وهذا مااستغله الفنان السريالي في اعماله المشوشة، واذا ماقورن بـ(الانا) و (الانا العليا) أي بالنفس والعقل حيث الاعمال (المنتظمة) وان طاقة (الهو) غير ثابتة ولا مستقرة بحيث انه يمكن ان يتم التخلص منها وتحويلها من موضوع الى آخر، وان (الهو) لايتغير بمرور الزمن وانه لايتغير بفعل الخبرة او التجربة لانه غير متصل بالعالم الخارجي.

و يجد السريالي، بمادة (الاحلام) عند (فرويد) مفتاحاً لتعقيدات الحياة، و افضل إلهام له في نفس الحقل و المسالة ليست في انه يقدم تمثلاً تصويرياً لصورة الحلم بل انه يستخدم اية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات (اللاوعي) المكبوتة، وبعدها يمزج هذه العناصر، بحرية مع الصور الاكثر وعياً، بل مع حتى العناصر الشكلية لانماط الفن الاعتيادية السريالية ليس على وجه التخصيص فن اللاوعي – لكن ذلك مفهوماً اكاديمياً في اغراضها.

وتحت وصاية اللاوعي اصبح الفنان يكتسب مميزات الكاهن، وصانع المعجزة، ومميزات الانسان الذي منح موهبة الرؤية الخارقة، واخذ نتاج الكاتب، والشاعر بصورة خاصة يعتبر تعزيماً سحرياً، واستحضاراً سحرياً عصائبياً، في تأثيره وابداعه على السواء، وهكذا يصبح تشبيه الاثر الفني بـ(القربان) في الاسرار المسيحية الذي يتضمن الحضور الفعلي وهكذا يصبح الشاعر الكاهن الذي يحقق الاعجوبة عن طريق الاستعمال السحري

للكلمات، عن طريق تعزيم لايفهمه هو نفسه فهماً كاملاً ويكون الاثر الذي يتم ابداعه هكذا، سراً غامضاً يمكن ان يحس ويعاش دون ان يكون بالضرورة مفهوماً، فلا يجوز بالخلق الشعري او الفني ان يتدخل الشاعر بوعيه التام بل عليه ان يتعلم كيف يجعل نفسه بمثابة الصدى، وهذا مايعرف ((بالايكولوجيا)) او التصادي، فلكي يعرف الساحر او الكاهن او (الرائي) كما يسميه (رامبو) عليه ان يتعلم كيف يتابع حياته الداخلية او خياله كما لو كان مراقباً لاغير، عليه ان يتعلم كيف يتبع حالات وعيه كما يراقب احلامه اثناء النوم، ولقد علم (فرويد) السرياليين ان الانسان (نائم) في المقام الاول ولذلك فأن على السريالي ان يتعلم الغوص في احلامه.

كما عمد (بودلير) على التبشير بأستقبال الخيال كمبدأ رئيسي في المذهب السريالي، فقد رأى (بودلير) ان الاثر الفني نتاج الخيال، وهو مع ذلك صحيح و واقعي في الوقت نفسه ولعل هذه هي الطريقة المثلى لتعريف الصدق في العمل الفني، فهو في ان يتبع الفنان خياله وهو ليس الم الحياة اليومية الموقف العابر الناتج عن فقدان الطمأنينة، او عن الحرب والحب بقدر ماهو العذاب الداخلي العميق الدائم، فالسرياليون خاصة، كرروا نهجه كأنما سر ديني معتقد انهم يكتمون من بلوغ السر اذا مارسوا بدقة جميع مظاهره الطقوسية، فقد بلغ (بودلير) في كشفه القائم على التحليل درجة تجاوز معها التذكر الشخصي الى الكوني، فتلك اللحظة التي يبلغ فيها الشاعر محور ذاته، وبالتالي محور المصير البشري، حين يشارك وعي العالم وهناك يوجد نقطة تماس بين ذاته والعالم، فأن فناناً كـ(بودلير)، اذ ينتحل معظم شرور الانسانية ويعكسها على نتاجه ؛ ليحرر الانسانية من شرورها، فحين تقرأ قصائد (بودلير) سوف يدرك المرء موضوعاتها على موضوعات مختلفة، وكأن المرء يشعر بالتطهير من سر كان فيه، والتطهير بواسطة الفن من انفس افكار هذا العالم، ، فقد فسرها السرياليون، الذين اتخذوا من

(بودلير) مثلاً، تفسيراً جديداً او عنيفاً ذلك ان اسطورة التحليل النفسي او بالاحرى اسطورة اللاوعي التي قد تكون طريقة سهلة لوصف الاسطورة التي اوجدها السرياليون واعادو خلقها.

وعليه كانت السريالية بعد حركة (الدادائية) تدعو الى الحرية، وهذا ماشدد (اندريه بريتون) (1896 – 1966) في بيانه الاول الذي اصدره عام(1924) حين قال:"ان كلمة الحرية وحدها كل مالايزال يحميني ويقيني انها قادرة على ان تديم الى مالانهاية من التعصب الانساني العريق وهي توافق بلا شك طموحي الشرعي الوحيد"، وهو نفس ماتوصل اليه(ب. ف. سكنر) (1904 - 1994) الذي حث على عدم الانتظام في الظوابط ؛ ليتسنى للفنان ان يتخطى المبادىء والتقاليد والعرف السائد فيأتي بالجديد، هذا بالاضافة الى(كارل روجرز) (1902 -) الذي يرى ان على الانسان ان لايعيش في جو (روتيني) مخطط، فعدم الاستقرار على (روتين) معين يجعل الفرد قادراً على ايجاد خبرات بحث جديدة، وهذه لايتحقق إلا بعد ان يخلق ذاته اولاً، ومن عملية خلق الذات تبزغ كل الاشياء المبدعة، فالذات عند (روجرز) هي نموذج الابداع ولا يبلغها الا ذلك الشخص الذي لايشعر بالتهديد لها والذي يشعر انه يعيش كل خبراته.

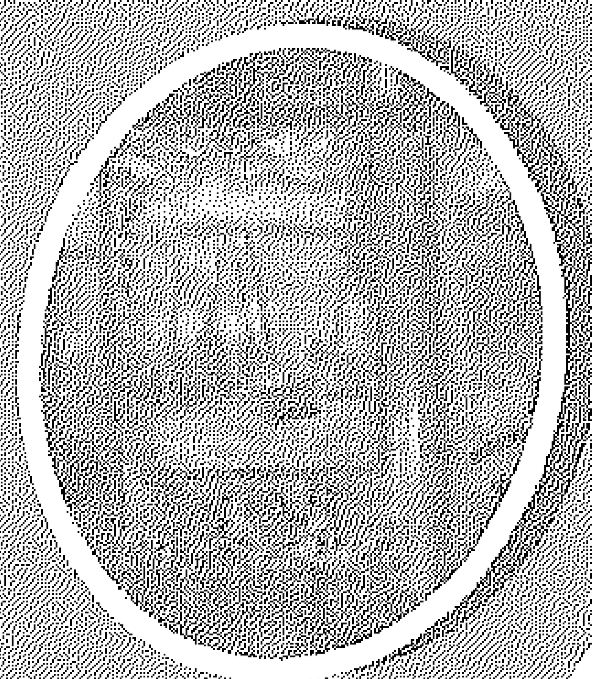
ان التحرر من الروتين والانقطاع عن التقليدي، انما يكسب الذات تحرراً يستجدد منافذ عدة لتحقيق الارادي، فالسريالية هي وصف لكل شئ غير مفهوم ومنطقي وبعيد عن الواقع وصفها البعض بالهزلية وهو وصف مجحف بحقها لكن الحقيقة ان السريالية معناها (الفواقعية) يعني ما فوق الواقع.. وهي مذهب حديث في الفن الفرنسي هدفه التعبير الفني عن العقل الباطن والتصورات والأحلام المكبوتة من خلال صور خالية من المنطق والنظام أسس المدرسة السريالية)أندريه بريتون(وقال عن اللوحات السريالية انها لوحات تتصف بتلقائية مطلقة وكأن العقل الباطن وافكاره الذي

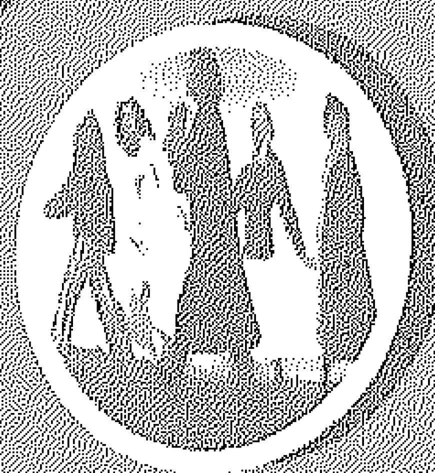
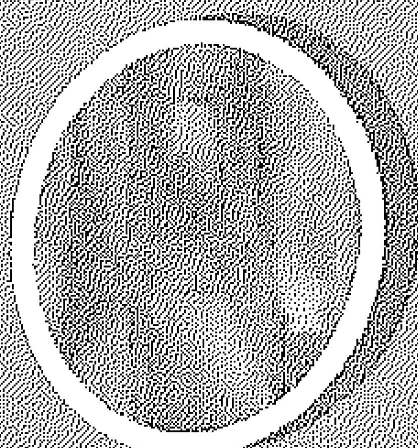
يتحكم في فرشاة الرسم وفي الألوان بهدف التعبير الفني عن الذى يدور في باطن العقل وكان من أشهر الفنانين السرياليين الفنان الأسباني (سلفادور دالي) ونجحت المدرسة السريالية نجاح كبير جداً في الفترة بين سنة 1924 وسنة 1929 وآخر معرض سريالي في باريس كان في سنة 1947 وأهم ما يميز السريالية انها اهتمت بالمضمون اكثر من اهتمامها بالشكل وكانت منبع لاكتشاف رموز وتشكيلات فنية جديدة كثيرة جداً.. تتميز ايضاً بإن الرموز فيها لها اكثر من مغزى، وكل انسان يرى اللوحة يفهمها بطريقة مختلفة.. على حسب خلفيته العقلية والظروف التي مر بها بحياته.

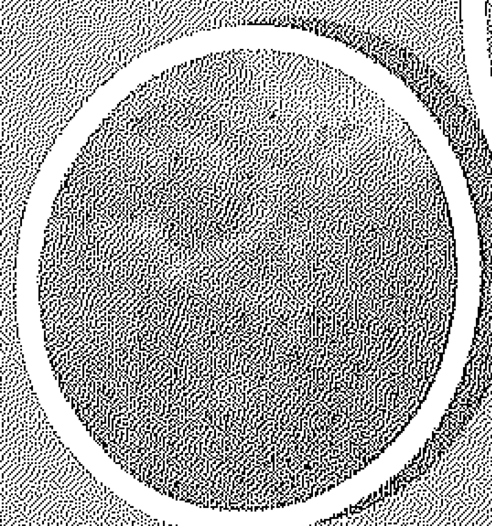
ان السريالية استهدفت الحرية الزائدة الخارجة عن حدود المنطق والدراسات العلمية ومنها النفسية تستهجن هكذا حرية زائدة غير مقيدة وليست حقيقية لانها خارجة عن السيطرة، وبالاحرى ان الانسان فيها سيكون مستبعداً من خلال سيادة حالة من الخوف المطرد المستمر، وان المصالح الشخصية الخاصة، وحتى الحياة نفسها ستكون عرضة للرعب والذعر من قبل اعمال الآخرين لحرياتهم، وكأنه وجد في هذه الحرية مسلكاً نحو فقدان الحرية الحقيقية وان السريالية الى جانب التكعيبية والدادائية والتجريدية من الحركات الفنية المؤثرة المهمة التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وكان لها تأثيرات عظيمة اتخذت اساساً لاتجاهات واساليب ونزعات متعددة ولدت من رحم هذه الحركات، فالتكعيبية عدت ثورة في مجال الافكار والمفاهيم الجمالية ومنها ما يتعلق بالشكل وتدميرها للاشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن، والدادائية فتحت مجالاً واسعاً في الفن وحتى الادب الحديث وامتد تاثيرها الى فنون مابعد الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية من خلال ابتكارها للجاهز وقبول الاشياء المتواضعة كفن، فكان تأكيدها على المضمون الفني والممارسة في حد ذاتها وما تثيره من ذهول وحيرة وغرابة اذ كان هدفها اثارة حفيظة

الجمهور وان الشكل تبعاً لذلك يمكن ان يظهر كنتاج ثانوي، واخيراً السريالية التي انهت ما بدأته الدادائية بالقضاء على جميع المفاهيم والمعتقدات المألوفة في الفن واطلاق حرية المخيلة الصورية كلياً بأستخدامها لتقنية التلقائية وعلى طريقة (اندريه ماسون) (وخوان ميرو) قادت الى حركة فنية جديدة نشأت في الولايات المتحدة الامريكية سميت بالرسم الحركي (action painting).

تجليات التعبير الفني
في الرسم الأوربي الحديث






2

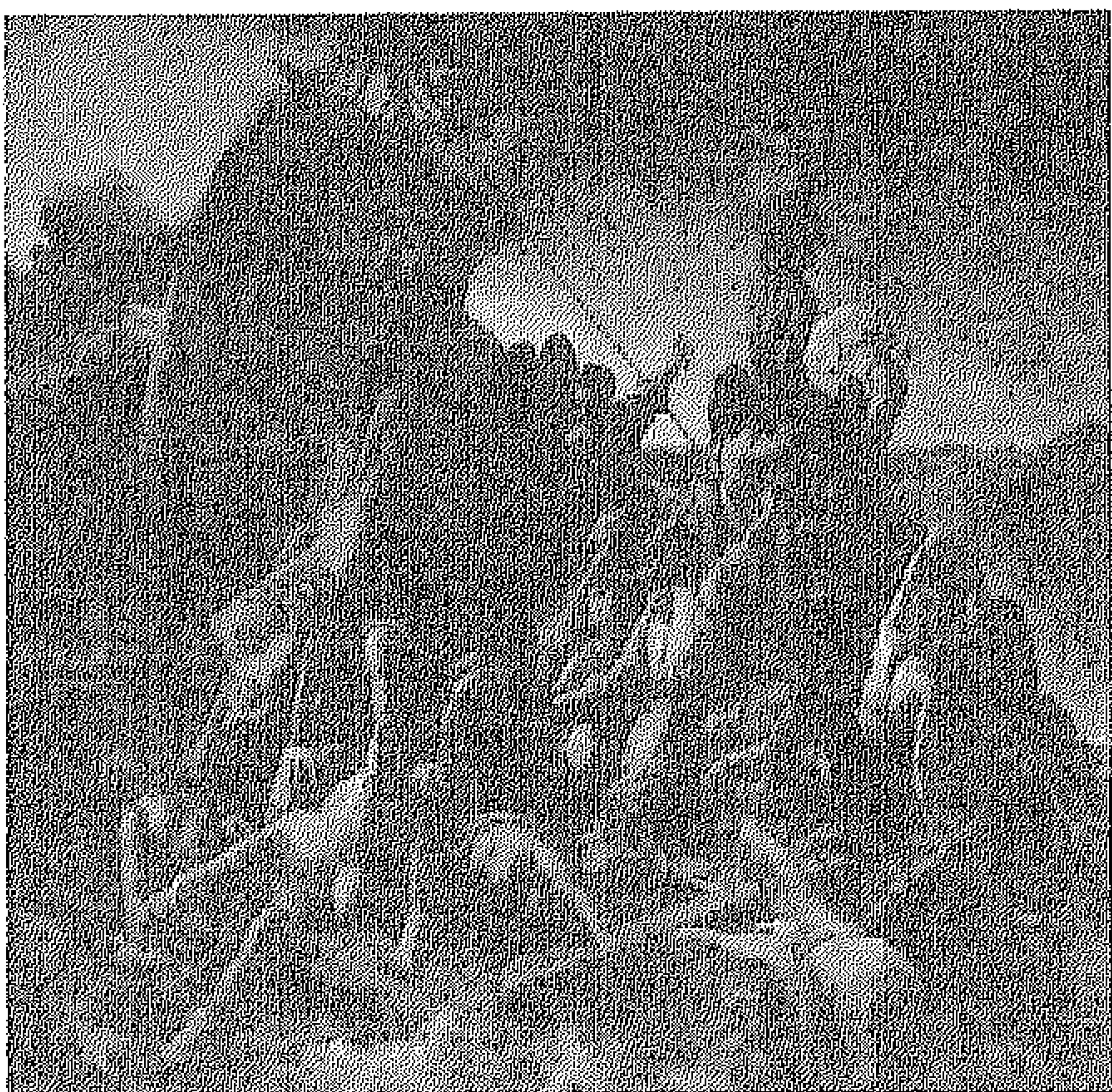
الملاحق

●المدرسة الرومانسية

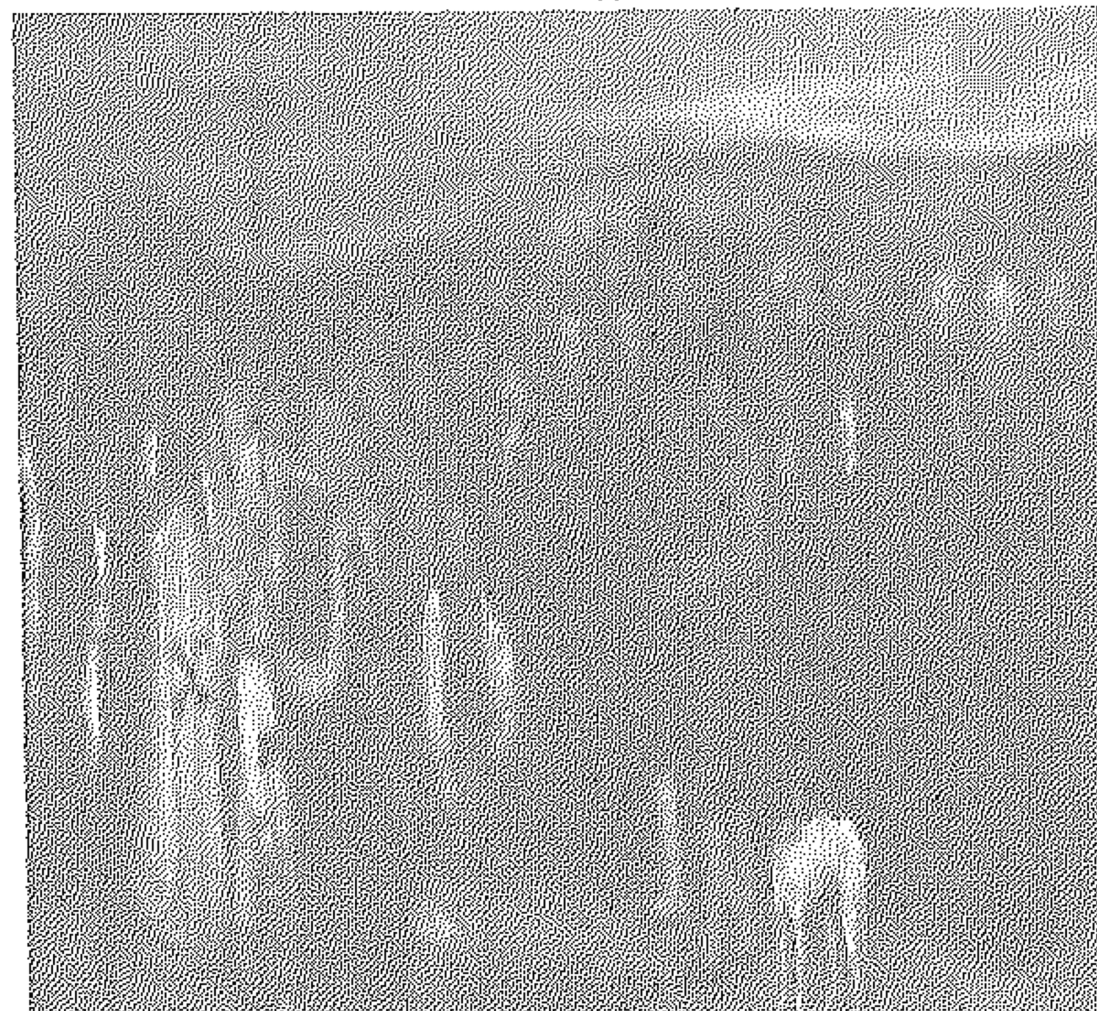






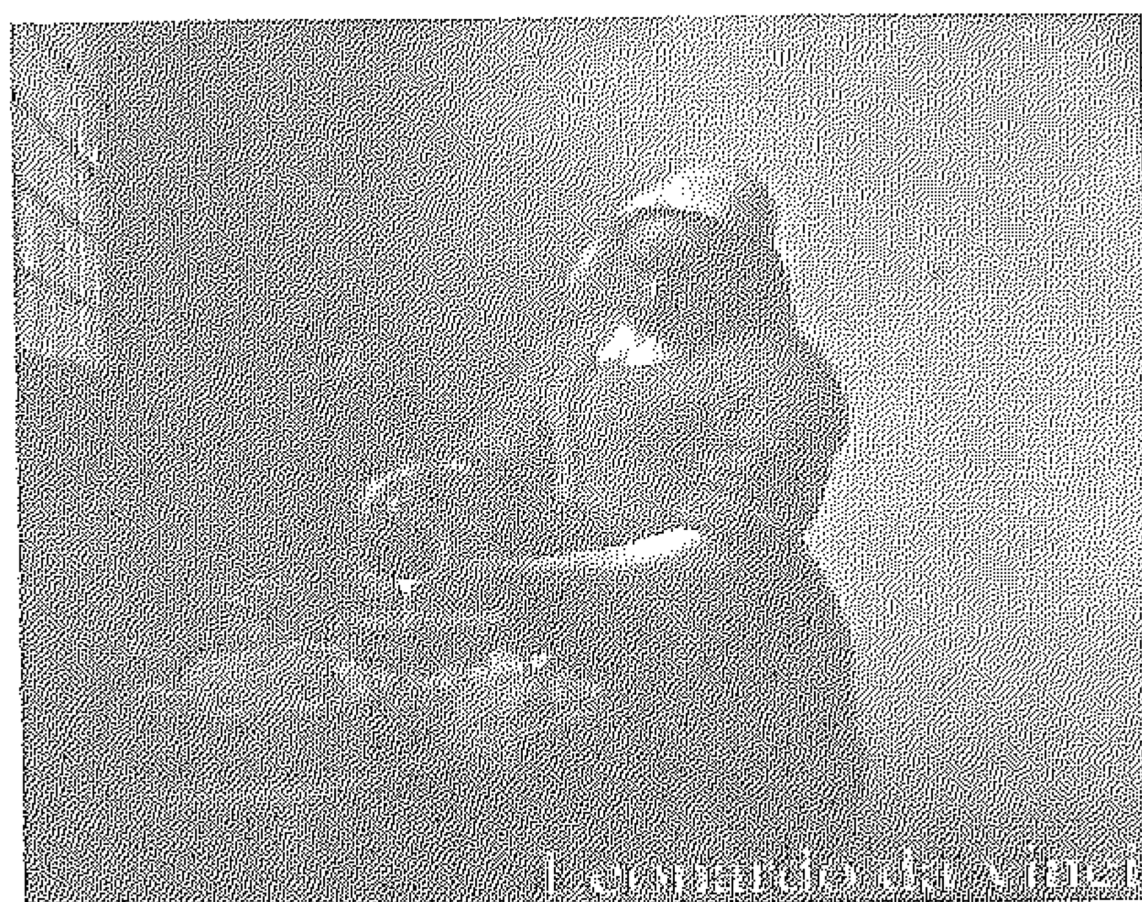


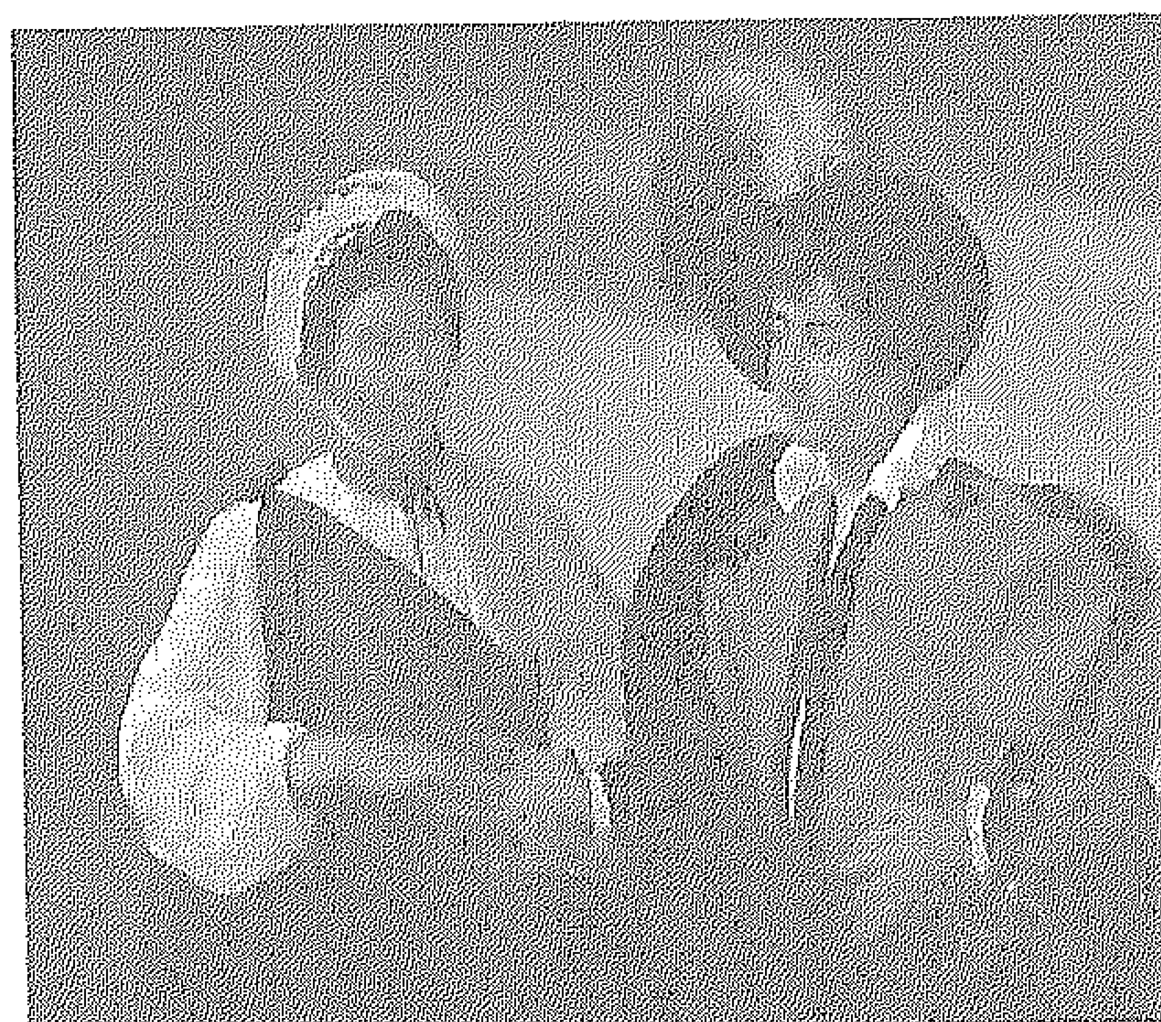
● المدرسة الواقعية









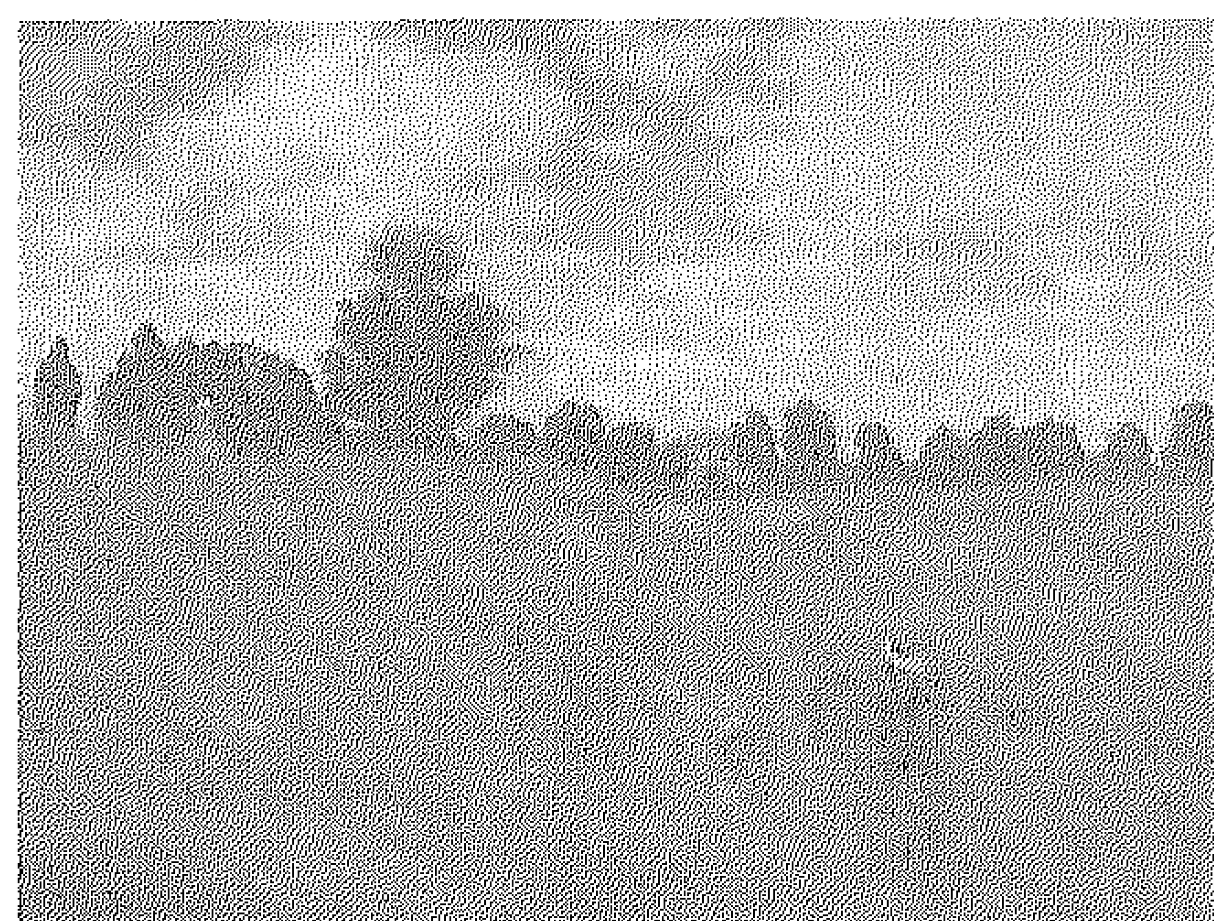




• المدرسة الانطباعية













●المدرسة الرمزية





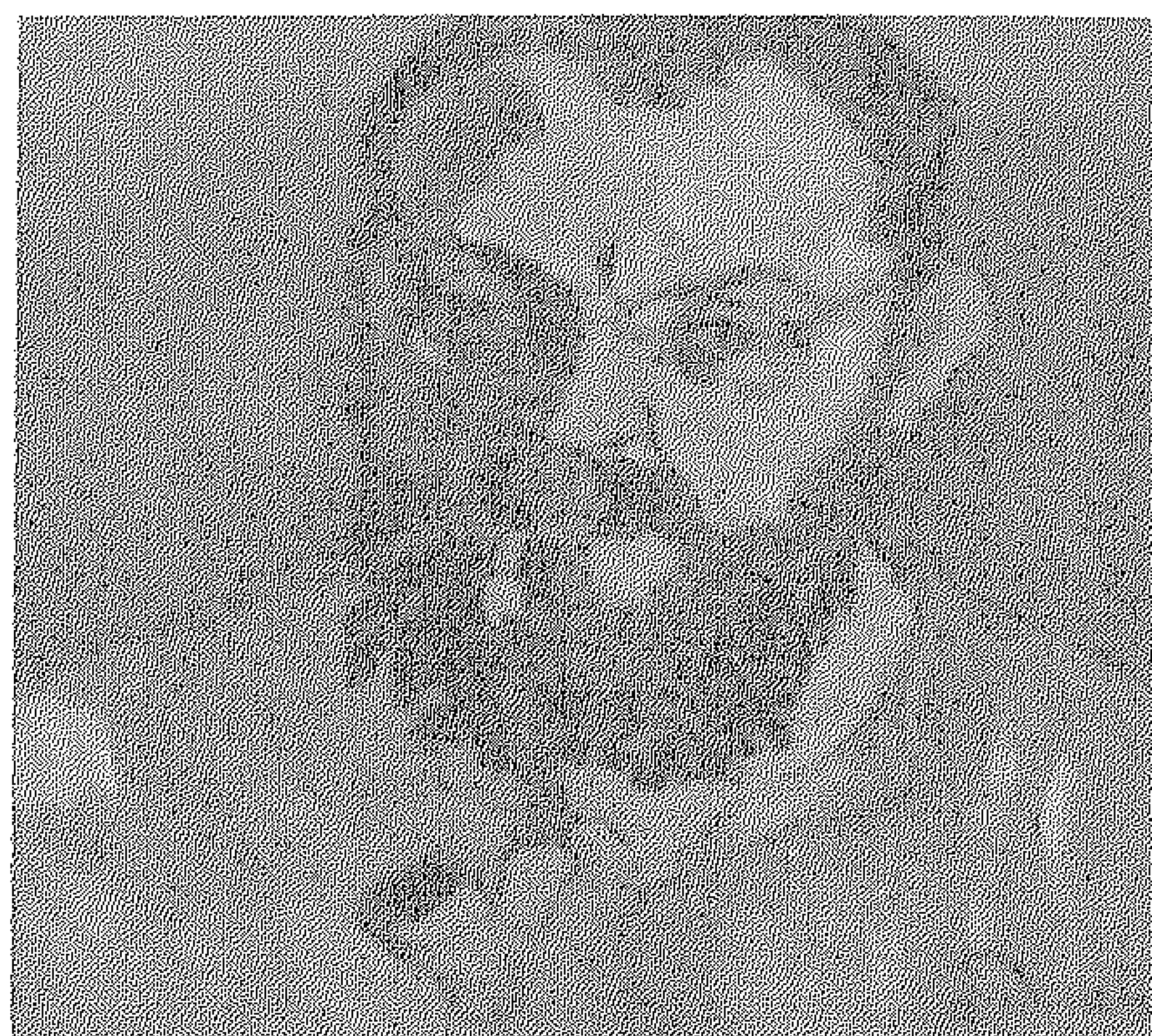
●المدرسة الوحوشية

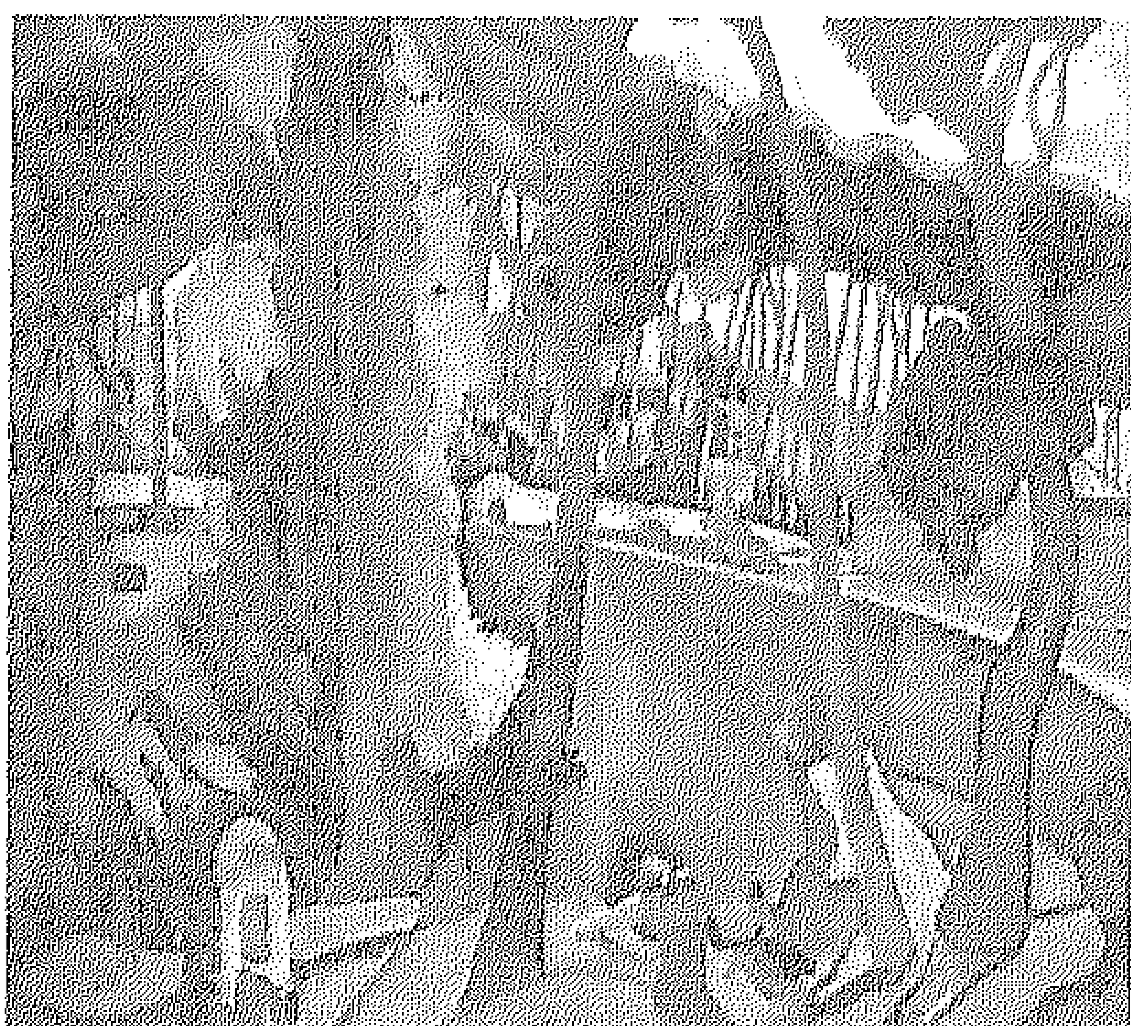






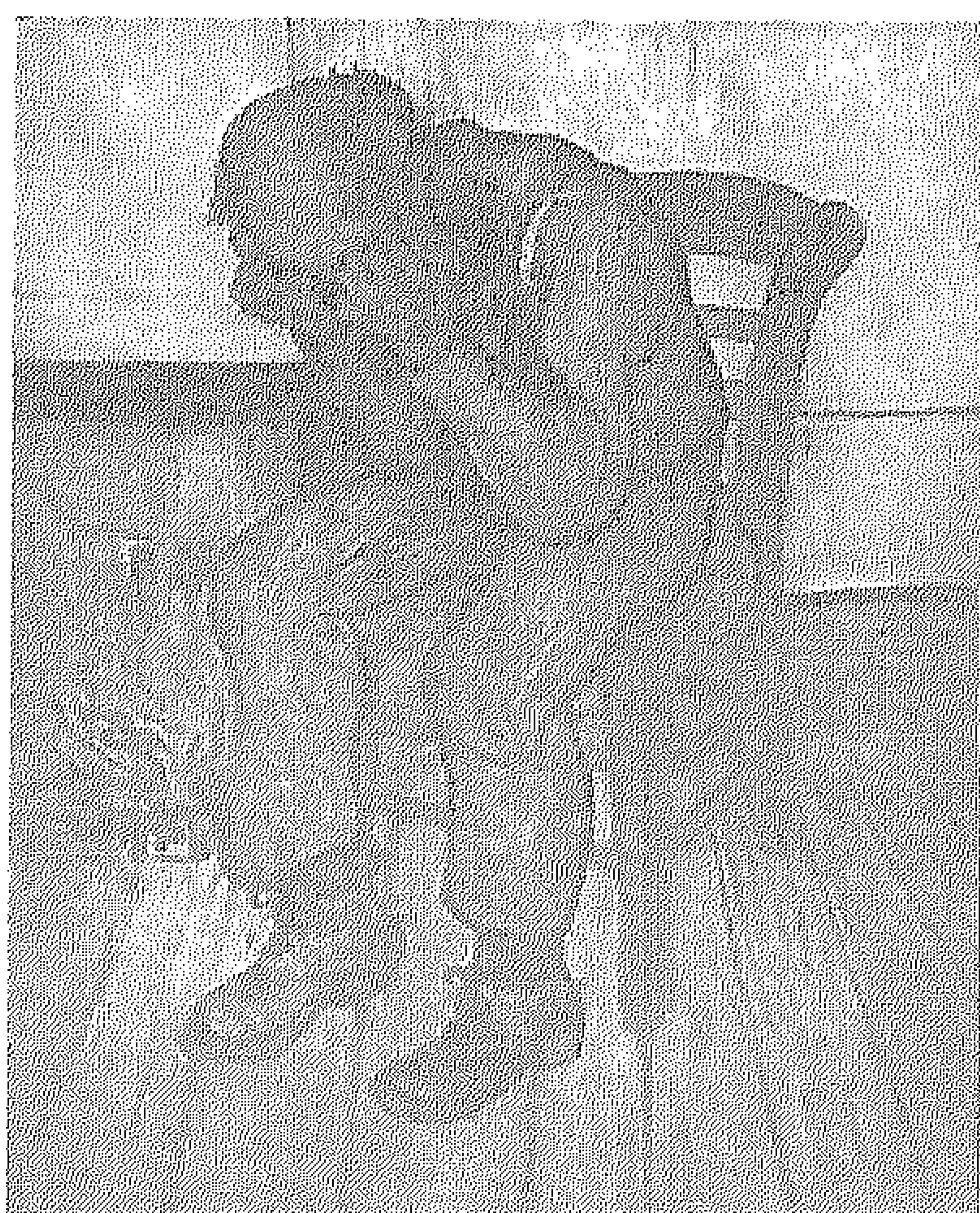






● المدرسة التعبيرية

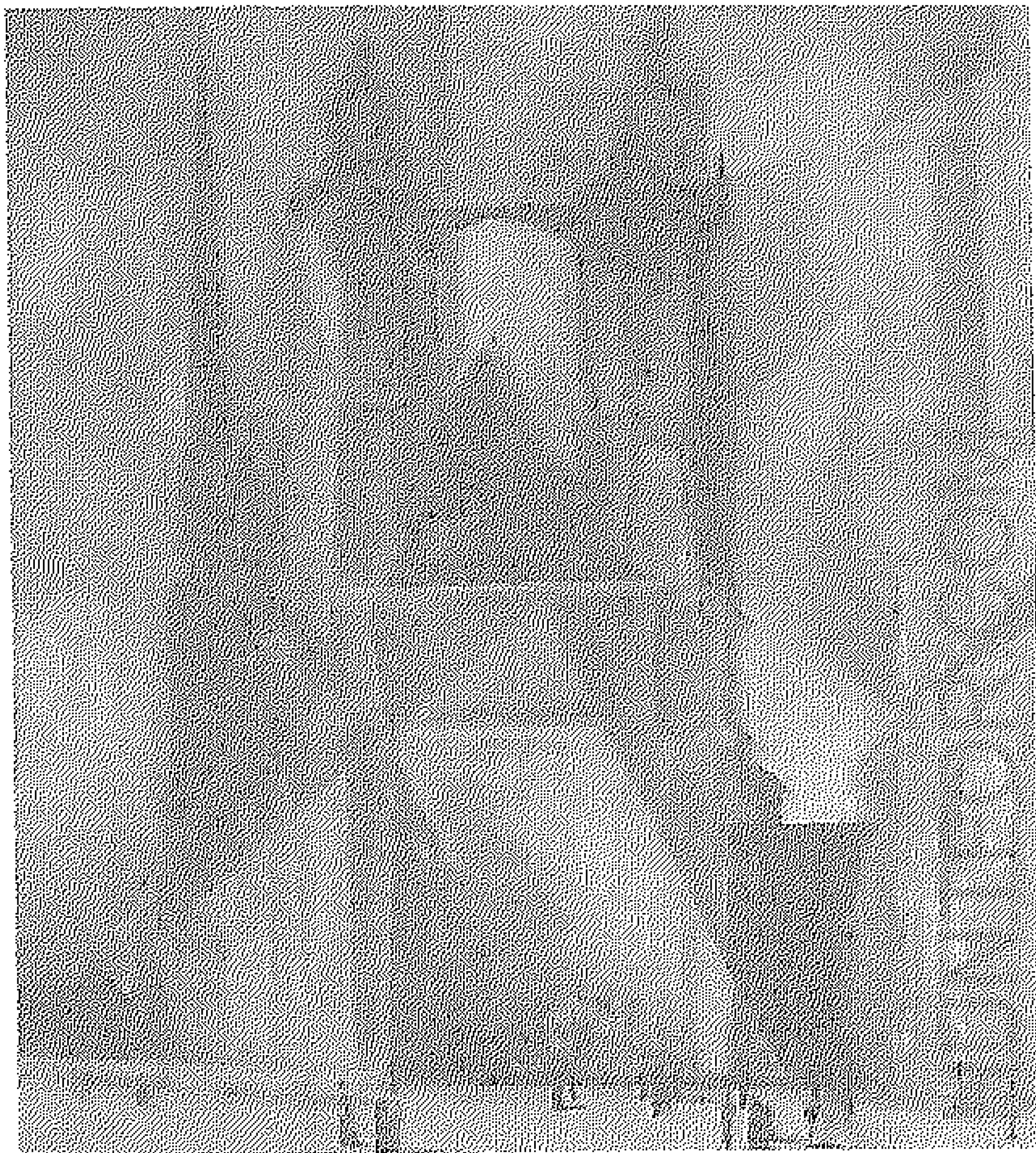


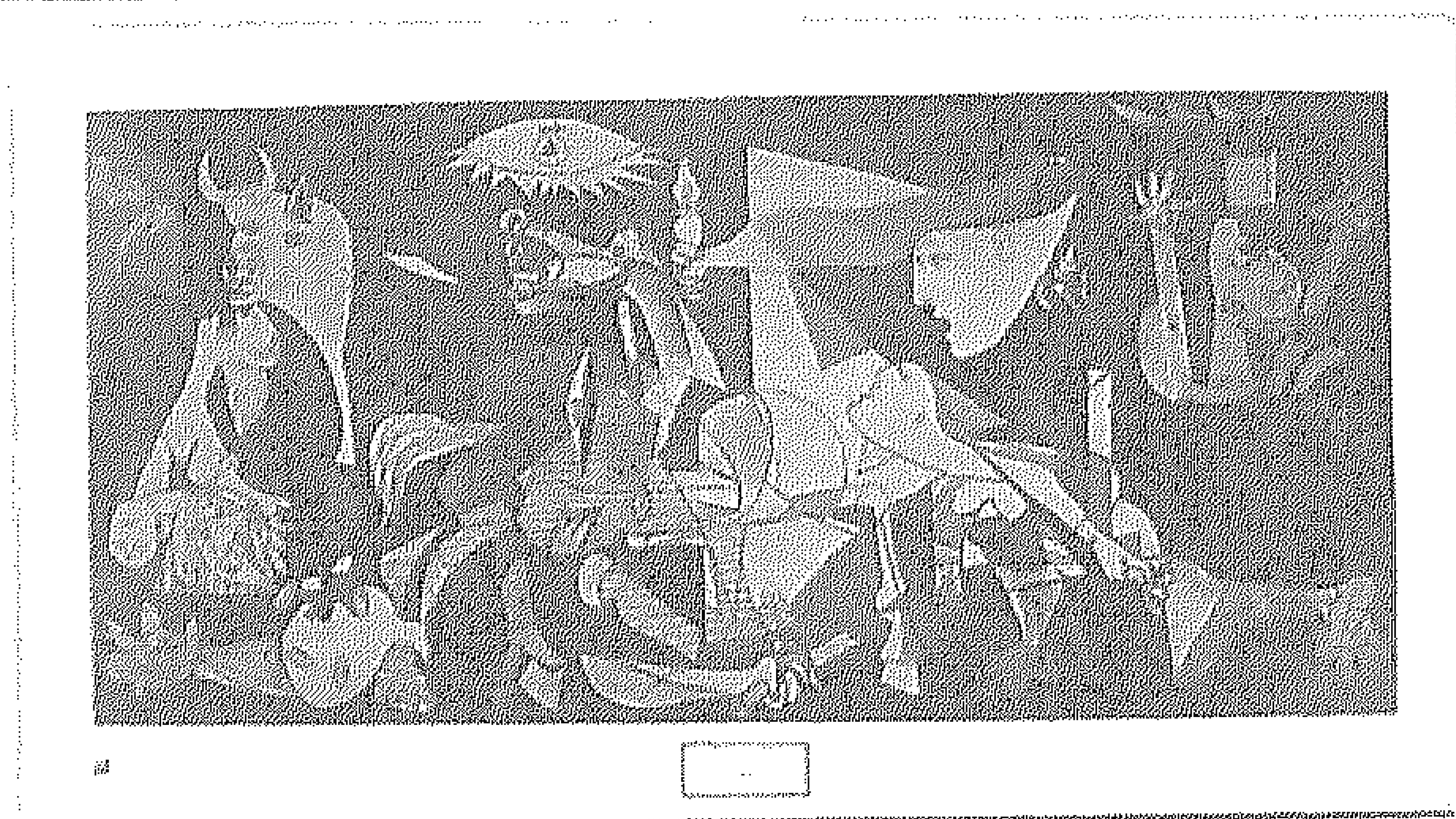




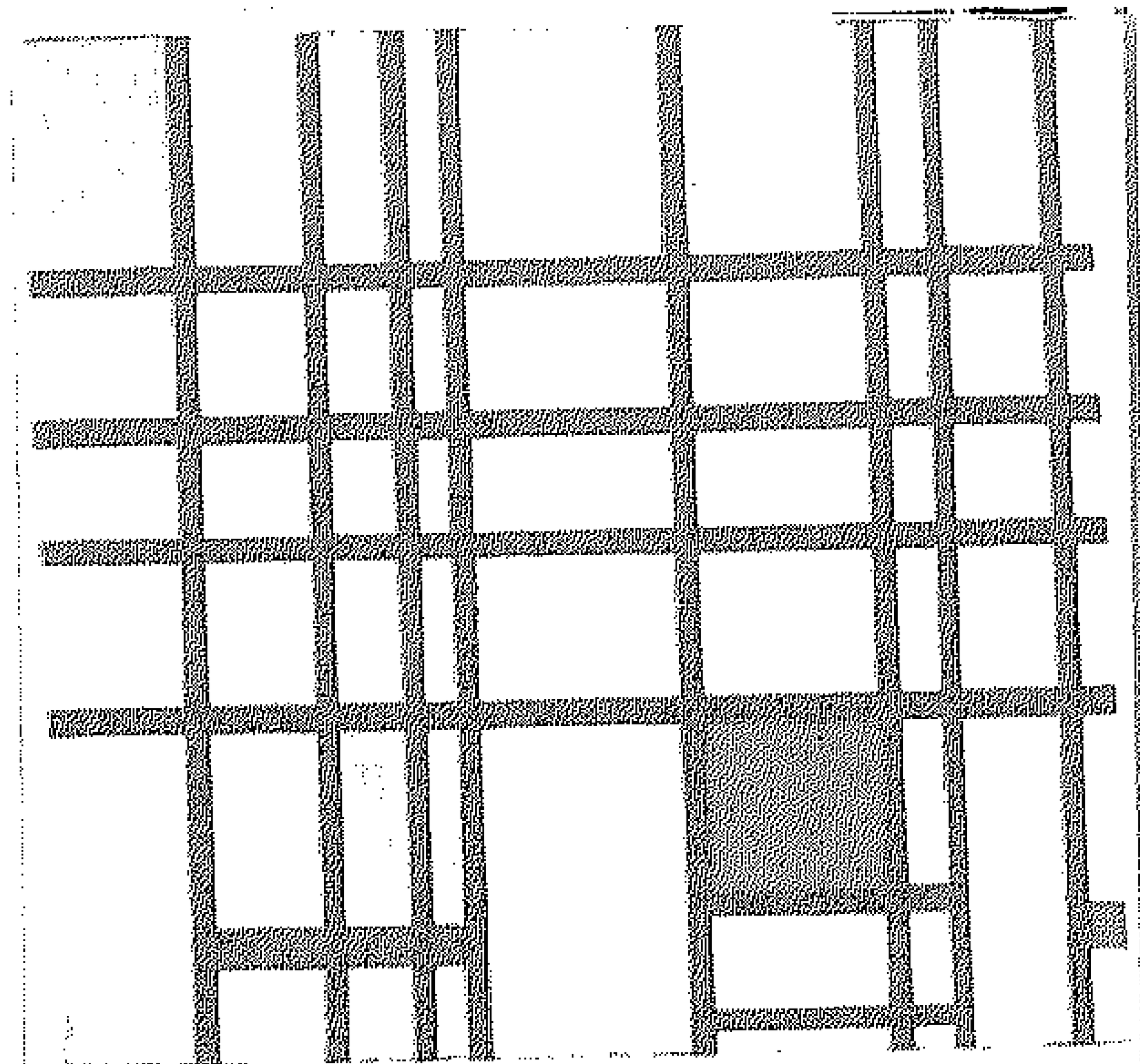
● المدرسة التكعيبية

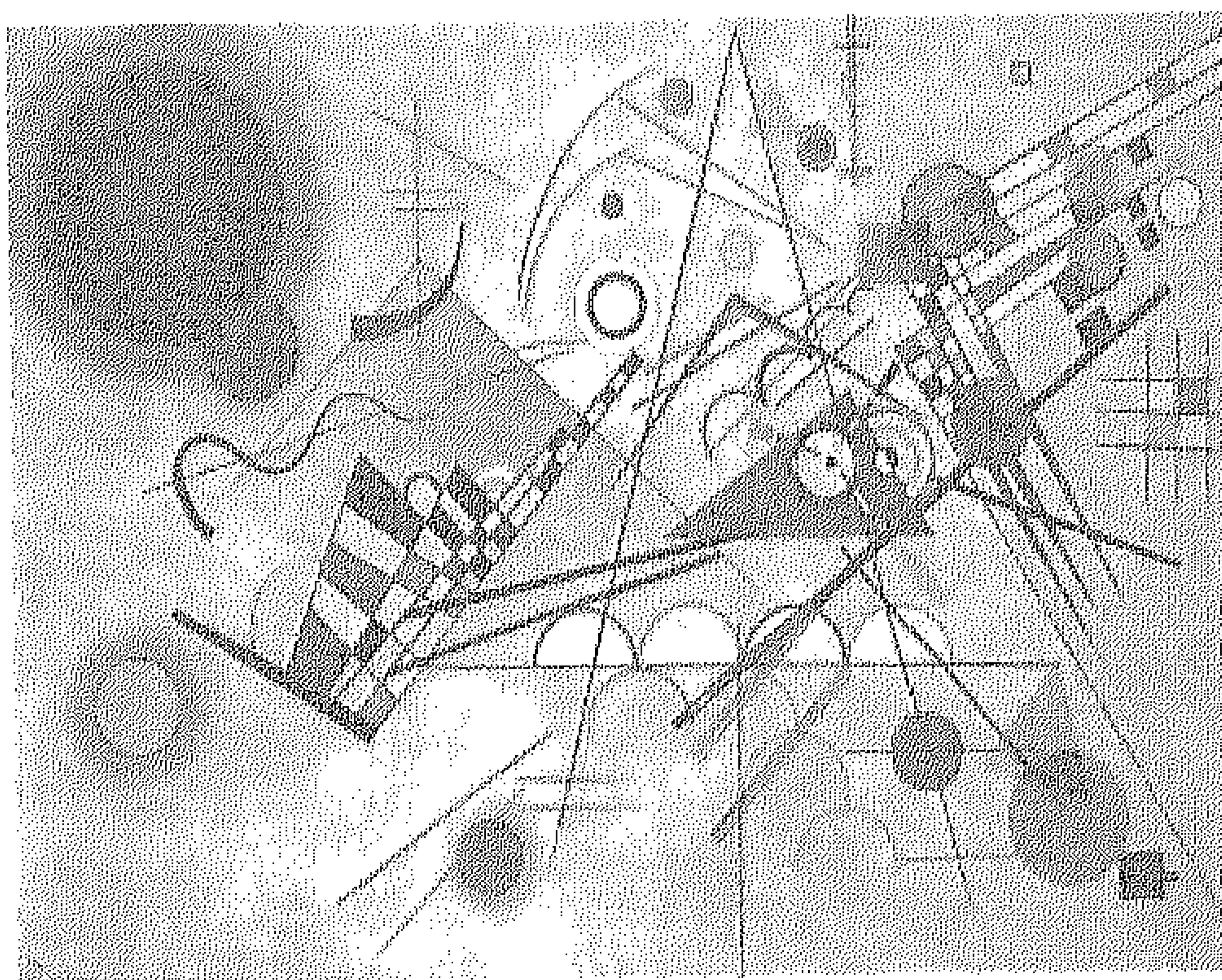




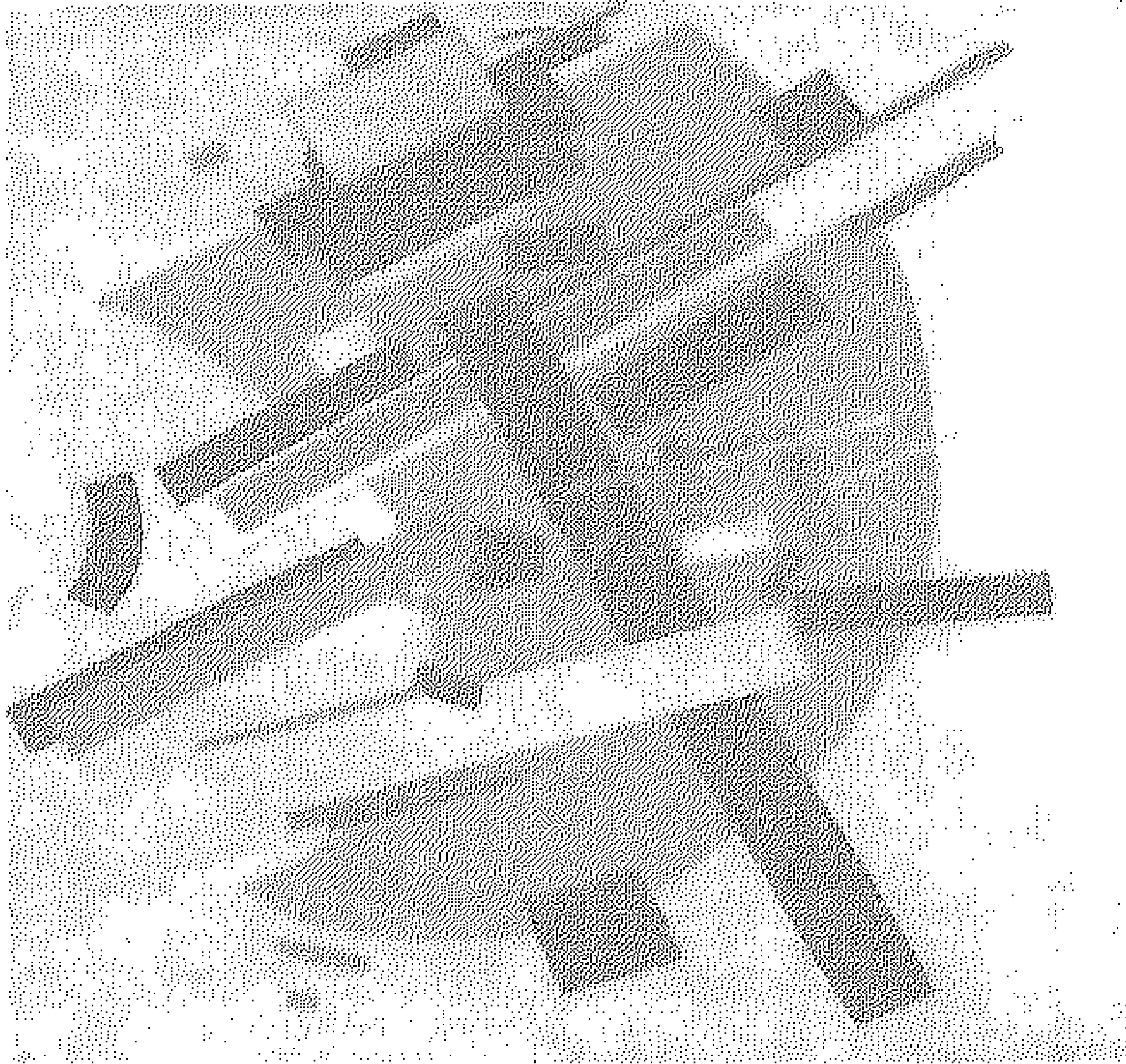


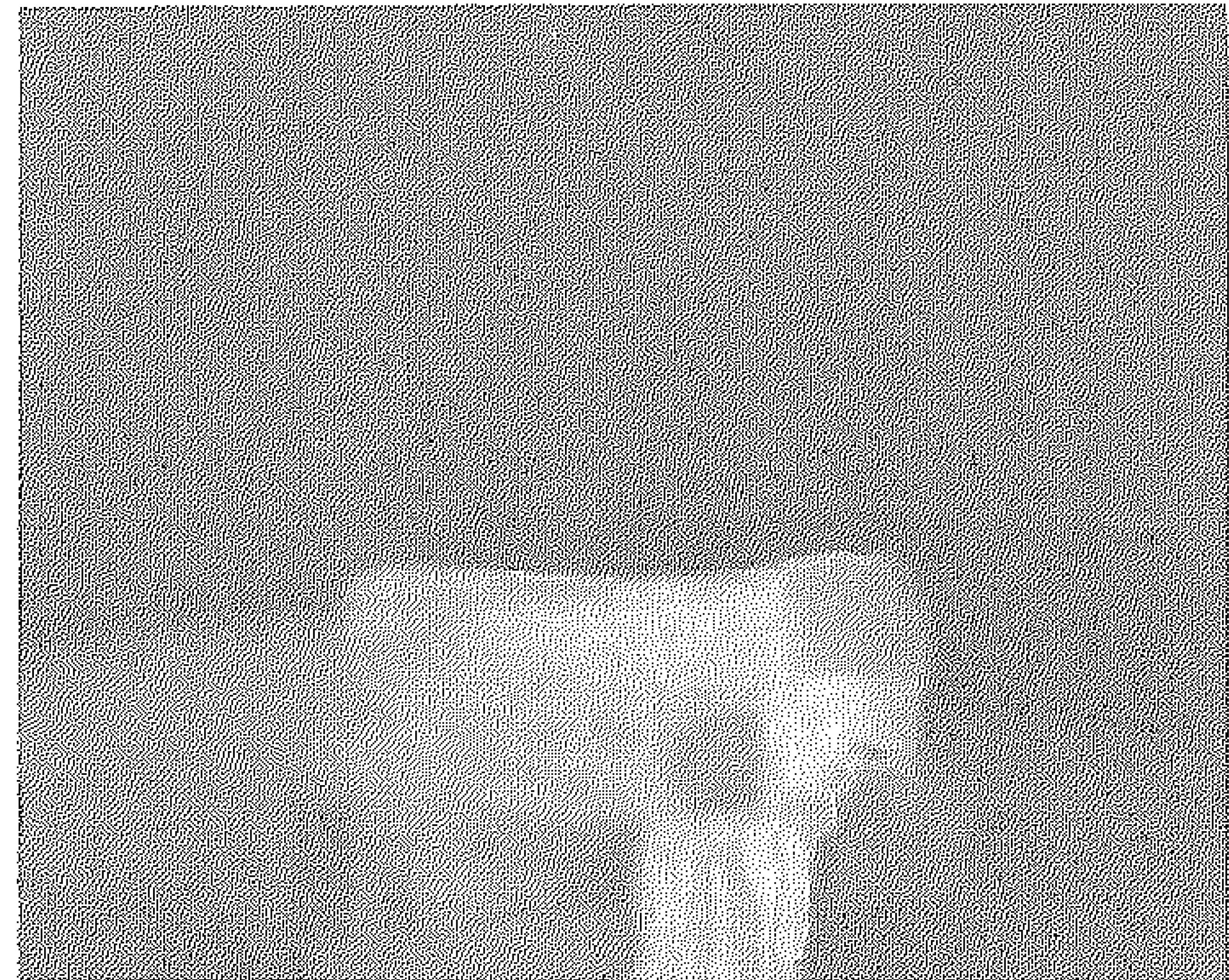
● المدرسة التجريدية











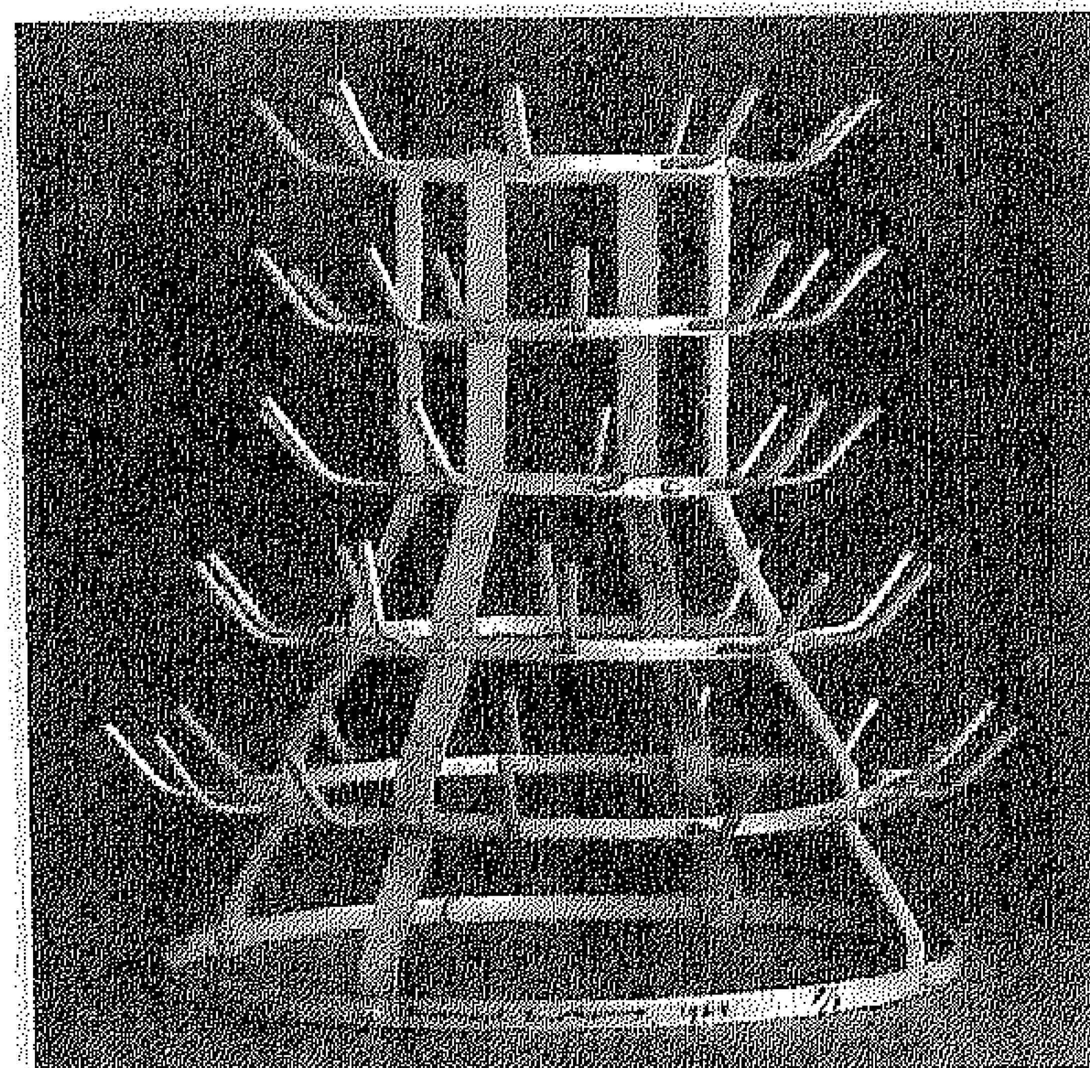


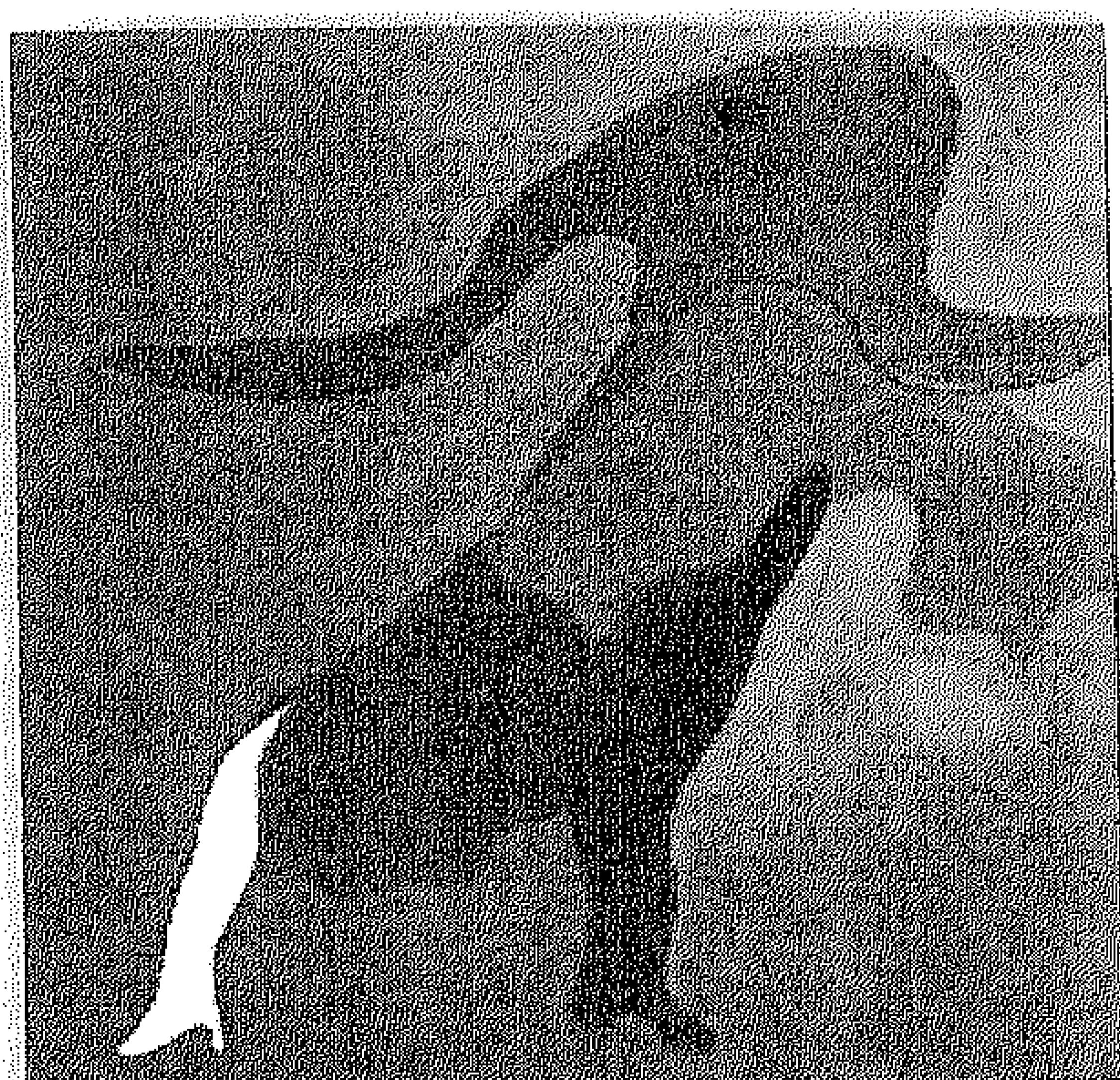
●المدرسة المستقبلية

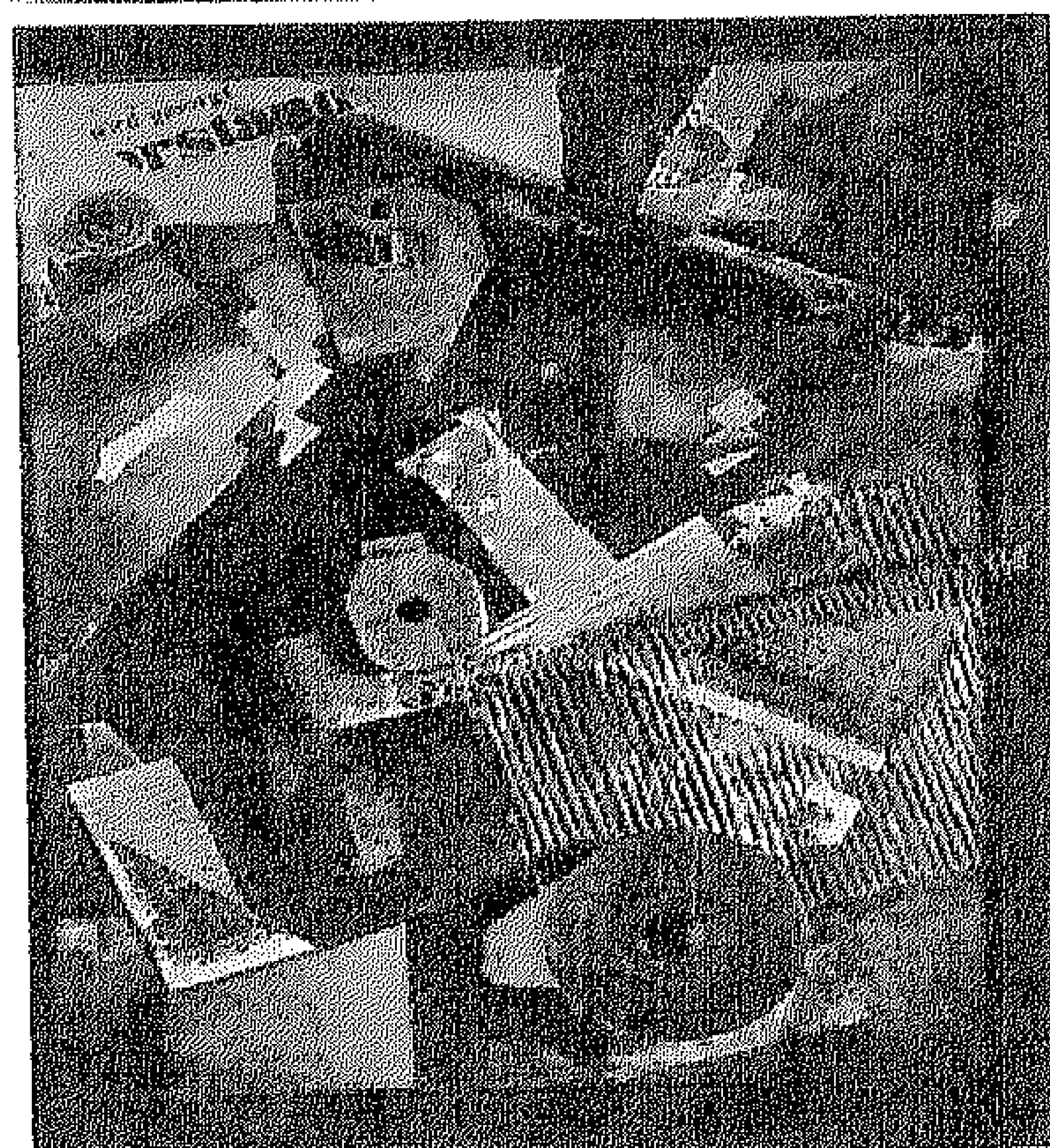


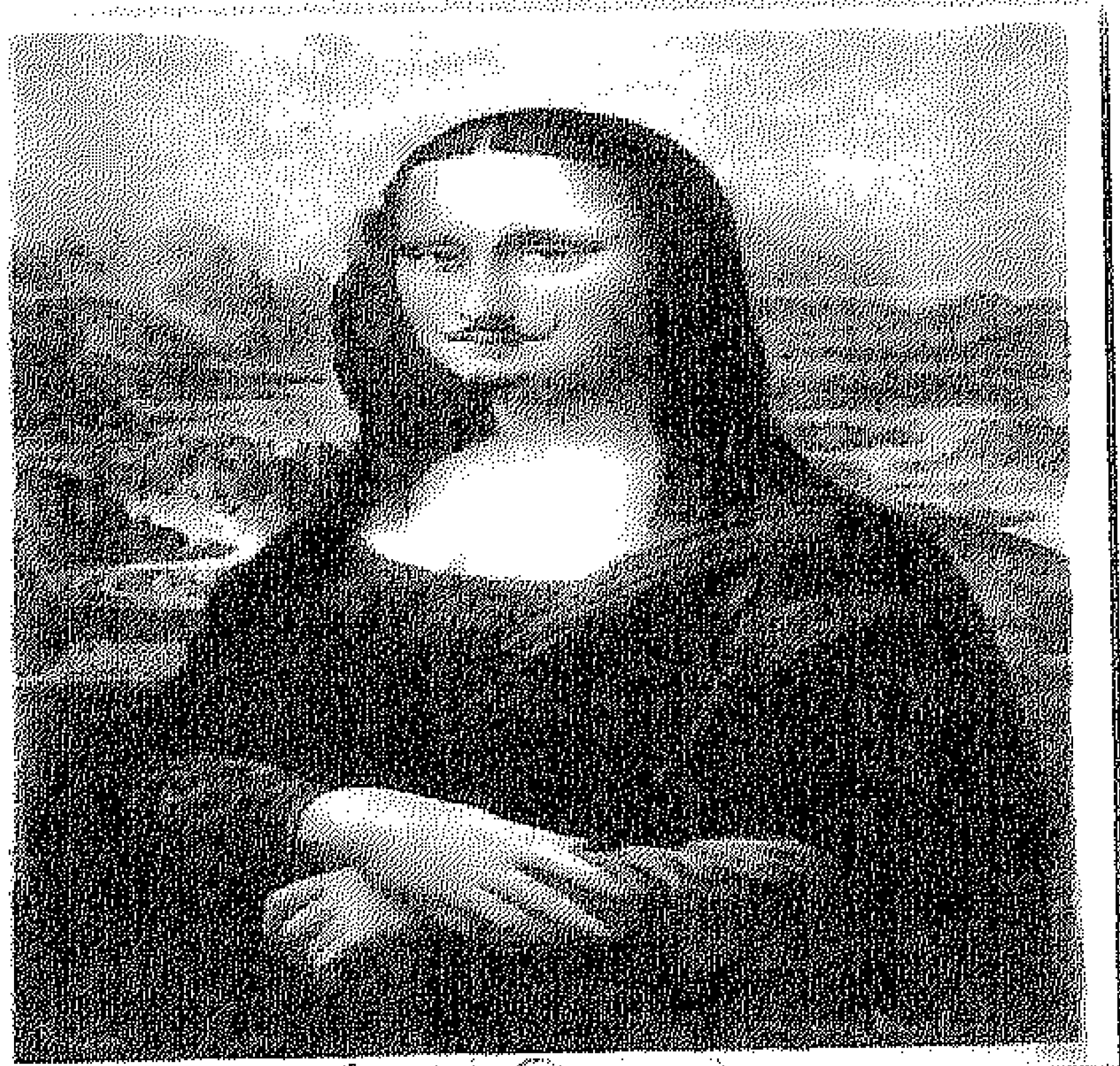


●المدرسة الدادائية

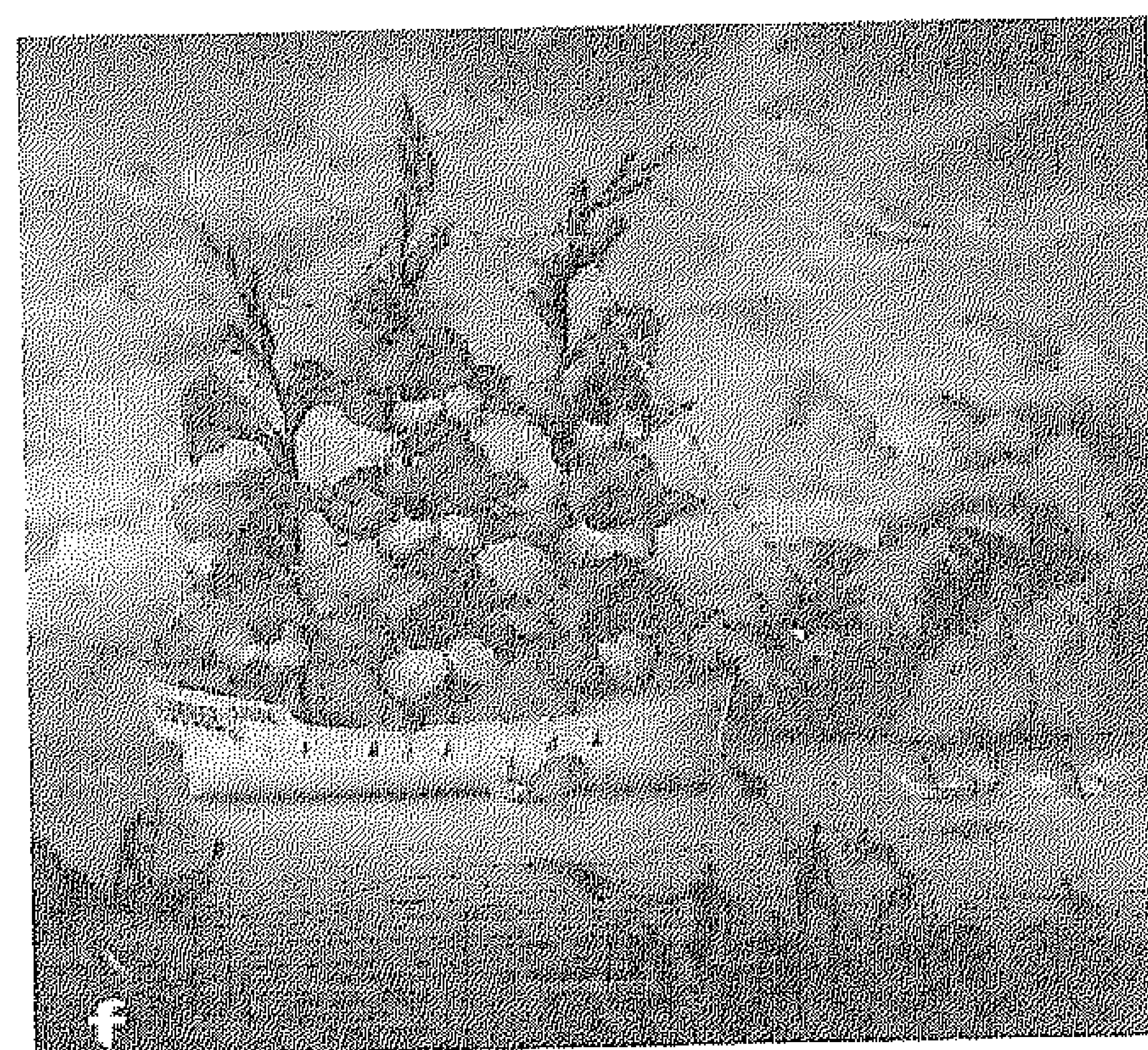


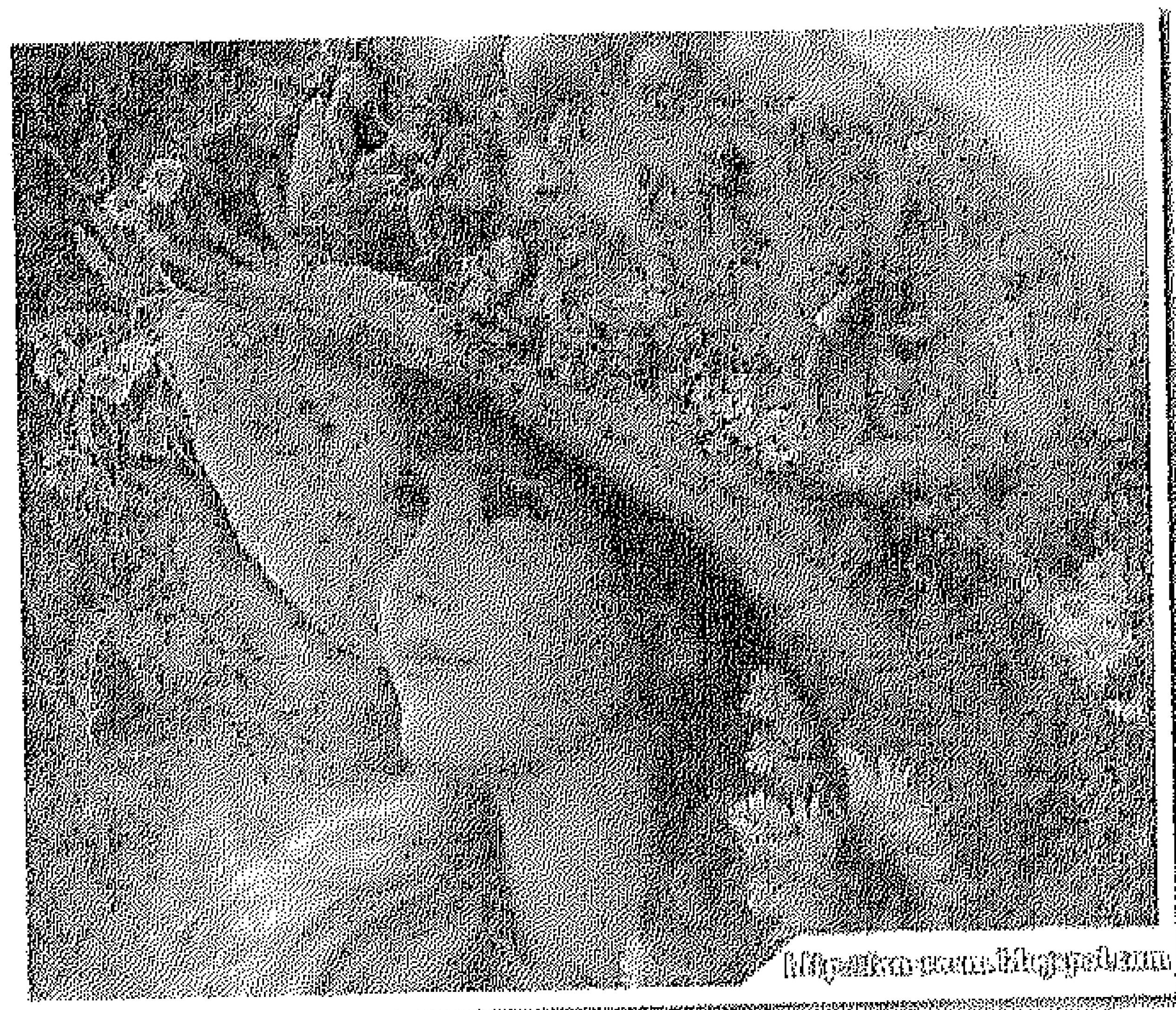




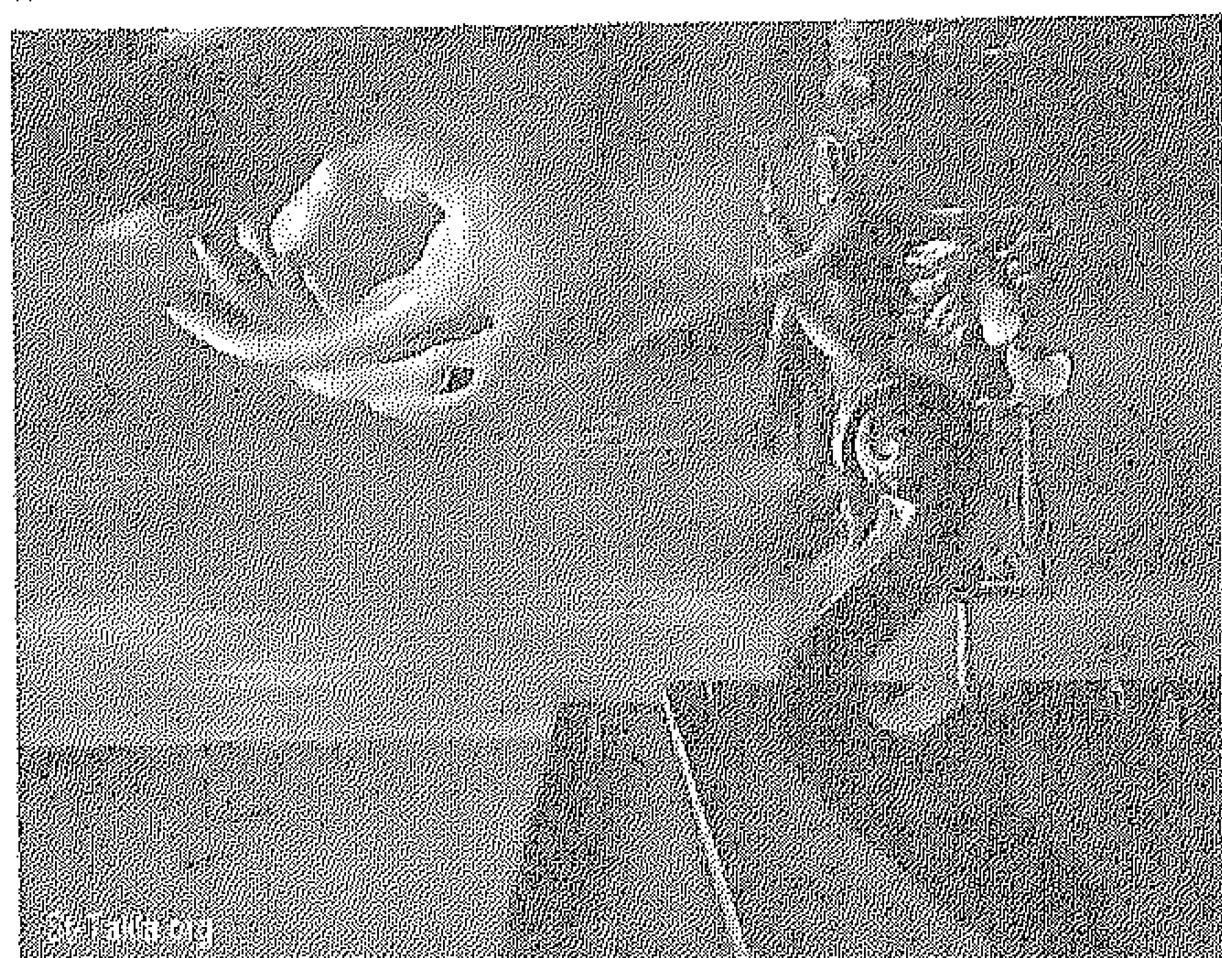


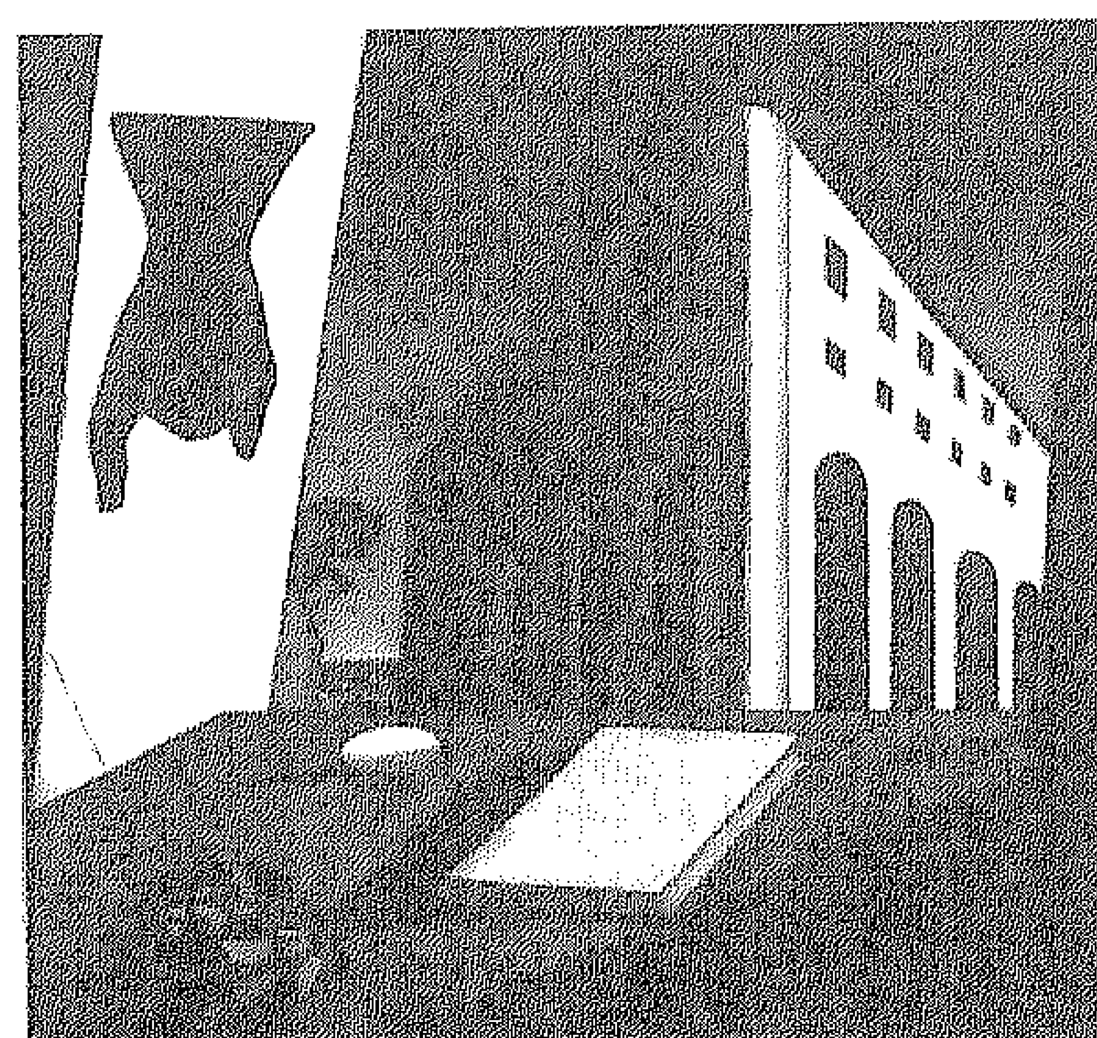
●المدرسة السريالية








St-Takla.org





المصادر

1- زهير، كامل (و) اياجون، جان جاك: قرن من التصوير الفرنسي ـ من التأثيرية الى الحداثة، اللجنة العامة المنظمة لاحتفالات مصر ـ فرنسا .. افاق مشتركة، القاهرة، 1998.

2- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

3- سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، 1983.

4- سيرولا، موريس: الانطباعية، ت: هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، 1982.

5- شاروني، صبحي: الفن التأثيري، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ت).

6-ادوارد: التكعيبية، ت:هادي الطائي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

7- فيشر، ارنست: ضرورة الفن: ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

8- قطب، جمال: فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1995.

9- كالوي، جون: اصول الفن الحديث، ت: لمعان البكري، مطبعة ثنيان، بغداد، 1971.

10- ليفاري، مايكل: من دافنشي الى سيزان، ت: فخري خليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

11- ليماري، جان: الانطباعية، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

12- مالنز، فريدريك: الرسم كيف نتذوقه، ت: هادي الطائي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

13- مونرو، توماس: التطور في الفنون، ت: محمد علي ابو درة واخرون، ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

14- نويلر، ناثان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

ادونيس : الصوفية والسريالية ، ط2 ، دار الساقي ، بيروت ، 1995 .

16- اسماعيل، عز الدين : الفن والإنسان، بيروت :1974.

17-آلكية ، فردينان : فلسفة السريالية ، ت: وجيع عمر ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1978 .

18- أوهر ،هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت:فخري خليل، مراجعة محسن موسى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

19- عبد العزيز، زينب :لعبة الفن الحديث، ط1، الزهراء للإعلام العربي – قسم النشر، القاهرة ،1995.

20- عبدالله ، عبدالكريم: فنون الانسان اساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، 1973.

21- محمد ، علي عبد المعطي : تيارات فلسفية حديثة ، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية ، 1984.

22-________:الفن والتعبير الفني، دار الراتب الجامعية ، بيروت .

23- امين، عياض عبد الرحمن: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.

24-ـــــــــــ التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، 2006.

25- ـــــــــــالرومانسية وثورة الخيال، دار الراتب الجامعية، 2006 .

26- ـــــــــــ نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، ت : نتيجة الحلاق ، مراجعة : عيش عصفور ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1929 .

27- تورين ، ألان : نقد الحداثة ؛ الحداثة المظفرة ، ولادة الذات ، ج2 ، ت : صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1998 .

28- كلي ، بول : نظرية التشكيل ، ط1 ، ترجمة ونقد : عادل السوي ، دار ميريت ، القاهرة ، 2003 .

29- شاروني، صبحي: الفن التأثيري، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ت).

30- بيرجير، جون: نجاح بيكاسو واخفاقه، ت: فايز ضياع، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1974.

31- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فؤاد زكريا، ج2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

المصادر الاجنبية

1 . Anderson, J. "History of Modernism". (2nd Ed.), Longman, London, 1982.

2. Berry, Nancy: "The Story of Modern Art", Adopted form Experience Art, EEal, 1998.

3. Hodge , A. N. : The History of Art ; Painting from Giotto to The present day , Foulsham ,London , 2008

4 .Adams,Laurie Schneider: A History of Western Art , thired edition, McGraw-Hill companies, U.S.A, 2001.

5. Third Edition ; Art today ; New york , An introduction to the fine and functional art .

6 .De Micheli,Mario:Cezanne,Grosset and Dunlap publishers, New York, 1978.

7. Francis,Russell:The World of Matisse,Time-Life Books Inc.,U.S.A,1987.

8 Tansey,Richard G.,Kleiner,Fred S.: Art through the Ages,tenth edition,Harcourt Brace College Publishers,U.S.A,p.962.

السيرة الذاتية



الاء علي عبود الحاتمي

مواليد: 1981

ماجستير تربية فنية

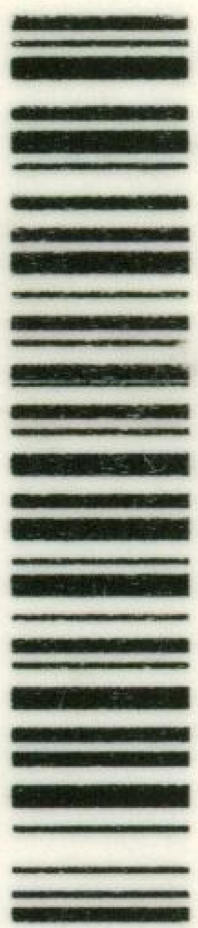
دكتوراه تربية فنية / فلسفة

عضوة في نقابة الفنانين

من اهم الاصدارات:

- الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة.
- تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة.
- تعبيرية الاشياء بين المحاكاة والتذويت .
- مصطلحات واعلام الجزء الاول.
- مصطلحات واعلام الجزء الثاني.

تجليات التعبير الفني في الرسم الاوروبي الحديث




9789957762728



المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+
ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن
E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM
GM.REDWAN@YAHOO.COM
WWW.REDWANPUBLISHERS.COM